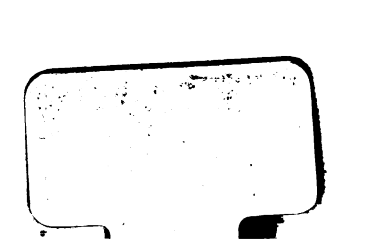
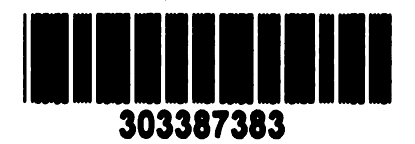
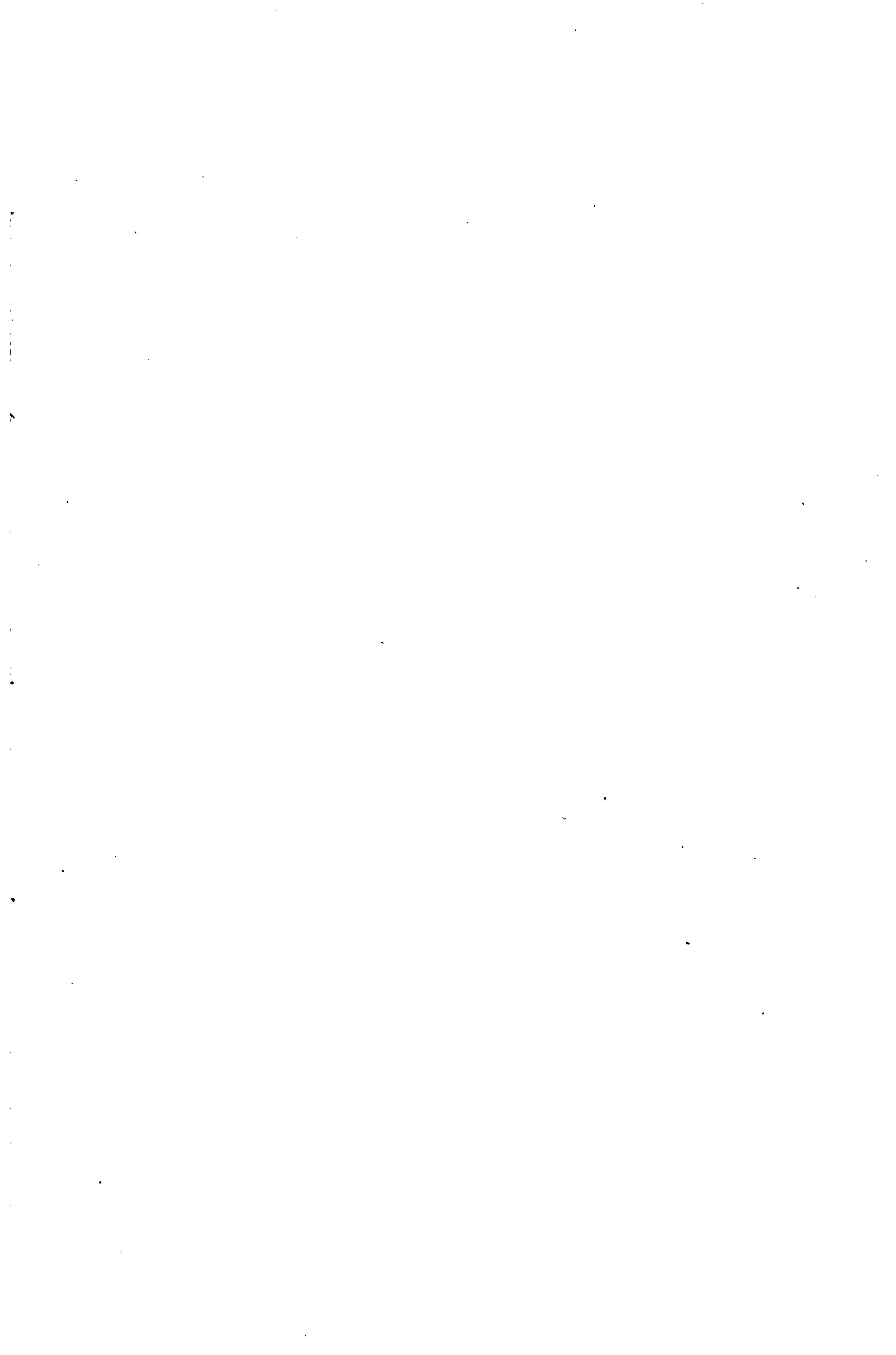



DOMI
-NUS
ILL
MINA
-TIO
MEA







ZUM

PARTHENONFRIES

VON

Dr. A. FLASCH,

DOCENT DER ARCHAEOLOGIE UND KUNSTGESCHICHTE AN DER UNIVERSITÄT WÜRZBURG.

WÜRZBURG

VERLAG DER STAHEL'SCHEN BUCH- UND KUNSTHANDLUNG.

1877.



Sep.-Abdr. d. Festschrift d. Studienanst. Würzburg
zu Spengel's Doktor-Jubil.

Phidias verdient es wohl, dass man jede
Dunkelheit in seinem Werke mit vereinten
Kräften aufzuhellen sich bemühe.

Michaelis, Der Parthenon XI.

Parthenon und kein Ende! wird der Leser rufen und vielleicht mit ebensoviel Widerwillen als Misstrauen diese Zeilen mustern. Immer neue Versuche, immer grössere Anstrengungen werden gemacht, unsere Einsicht in diese grossartigsten aller Bildwerke, die uns der griechische Meissel hinterlassen hat, zu erweitern, und immer wieder bleiben der dunklen Stellen mehr als der beleuchteten. Was kann es da Wunder nehmen, wenn allmählich ein gewisser Pessimismus Platz greift? Allein dieser Pessimismus, wenn wir ihn auch begreifen können, er bringt uns keinen Schritt vorwärts. Nicht dadurch, dass wir den gebotenen Schwierigkeiten geschmeidig aus dem Wege gehen, fördern wir unser Wissen, sondern indem wir unverdrossen stets mit neuem Anlauf sie zu überwältigen suchen. So biete ich denn allem Pessimismus zum Trotz, was ich in dem Fries des Parthenon richtiger zu verstehen glaube als Andere.

Nicht mit dem ganzen Fries will ich mich befassen, wie schon der Titel zeigt, den ich gewählt habe; allein er wird in seiner Gesammtheit nicht unberührt bleiben. Ich werde nämlich 1) die beiden Götterreihen, 2) die von ihnen eingeschlossene Mittelgruppe des Ostfrieses besprechen. Jedermann aber weiss, dass mit der Erklärung der letzteren die Bedeutung des ganzen Frieses zusammenhängt.

Durch Michaelis' „Parthenon“ ist eine so geeignete und zuverlässige Grundlage für neue Aufbauten geschaffen, dass ich nur, wo es nöthig, Veraltetes berühren werde. Die den Figuren beigesetzten Nummern sind die des Michaelis'schen Atlas.

I.

Die Göttergestalten des Ostfrieses.

Im Ostfriese stehen die Spitzen des Zuges, welcher der Südseite entlang sich entwickelt und desjenigen, der über West- und Nordfries sich hinzieht, einander gegenüber — ohne zusammenzutreffen. Denn getrennt sind sie durch zwei Reihen theils männlicher theils weiblicher Gestalten, die alle auf Sesseln Platz genommen haben, zwei ausgenommen, welche auf den ersten Blick als untergeordnete, mehr nebensächliche Personen sich kundgeben. Jede der beiden Reihen sitzt dem gegenüberstehenden Zuge entgegengekehrt. Die innersten Figuren aber stossen nicht an einander, sondern lassen einen Raum zwischen sich, auf welchem jene Mittelgruppe von fünf stehenden Personen dargestellt ist, die ich unter II besprechen werde.

Diese sitzenden Gestalten werden für Götter gehalten, die gekommen sind, sich das Fest zu beschauen, das auf dem Friese abgebildet ist. Schon flüchtig betrachtet geben sie sich als Gottheiten dadurch zu erkennen, dass zwei Figuren, die mit den anderen in engster Verbindung stehen, geflügelt sind. [1]) Bei genauerer Betrachtung aber erkennen wir auch die Typen einzelner Gottheiten, gewahren theils noch ihre üblichen Attribute, theils können wir mit Sicherheit auf dieselben schliessen.

---

[1]) Michaelis, Der Parthenon S. 207. Daran ist festzuhalten auch den neuesten Behauptungen Bötticher's gegenüber. Ueber die verschiedenen Proportionen der Götterfiguren gegenüber den menschlichen Gestalten s. Petersen, Kunst des Pheidias S. 238, 239.

Wenn jetzt, man kann sagen allgemeine Uebereinstimmung herrscht darüber, dass hier Gottheiten gemeint sind, so ist man dagegen weniger einig über die Benennung der einzelnen. Allerdings ist gerade in neuester Zeit unser Verständniss durch Michaelis' Buch und Petersen's scharfsinnige Bemerkungen sehr gefördert worden; allein sie selbst wieder stimmen nicht in Allem überein, und gegen Manches, worin sie übereinstimmen, lässt sich wohlbegründete Einsprache erheben. Leider sind an den meisten Gestalten nicht unwesentliche Theile abgebrochen und beschädigt, wichtige Attribute verschwunden, Farben zu Grunde gegangen — Dinge, die einst jede Gestalt mit grösster Bestimmtheit erkennen liessen; allein es hat der Künstler mit solcher Charakteristik seine Darstellung zu durchdringen verstanden, dass wir auch jetzt noch, ohne diese grossen Hülfsmittel, jede Figur nicht bloss mit Wahrscheinlichkeit, sondern wie ich glaube, mit Sicherheit zu benennen im Stande sind. Da nun mehrere Deutungen, welche ich für richtig halte, nicht mit den jetzt üblichen übereinstimmen, auch das Princip der Zusammenordnung mir noch nicht gefunden scheint, so wollen wir sämmtliche Gottheiten einer kurzen Musterung unterziehen und sehen, inwiefern die neuerdings vorgeschlagenen Benennungen richtig, oder ob neue an die Stelle derselben zu setzen sind.

Wir beginnen mit der vom Beschauer nach links gekehrten Götterreihe und zwar mit der äussersten Figur, 24. — Da sitzt ein jugendlicher Gott, gewissermassen reisefertig. Er hat, wie wir zu sagen pflegen, seine sieben Sachen beisammen: an den Beinen trägt er hohe Stiefel, auf dem Schosse liegt Chlamys und Reisehut in einer Anordnung, dass eine und dieselbe Armbewegung die Chlamys auf die Schulter schieben, den Reisehut auf's Haupt setzen kann.

Stiefel, deutlich durch den Knopf bezeichnete Chlamys, Petasos kennzeichnen Hermes. Die Art aber, wie der Künstler diese Attribute angebracht hat, die Sitzweise und die Haltung der Gliedmassen zeigen ganz das Wesen des Götterboten, der nur zu kurzer Rast sich hier niedergelassen hat, vorbereitet jeden Augenblick wieder aufzubrechen. Eben noch scheint der Gott von einer gemachten Reise auszuathmen und doch ist er auch schon gerüstet, auf einen Wink eine neue anzutreten. Sein Amt verkündete der Heroldsstab, den

er in der rechten Hand trug, wie ein Bohrloch zwischen Daumen und Zeigefinger andeutet.

Auf Hermes folgt ein gleichfalls jugendlicher Gott, 25, nicht wie die anderen nach links, sondern nach rechts sitzend. Dennoch den Zug besehen zu können, hat er sich umgewandt, durch welche Wendung er dem Beschauer die volle Breite des Oberkörpers entgegenkehrt. Den rechten Arm legt er dem Hermes auf den Nacken, den linken hat er erhoben wie einer, der auf einen hohen Stab sich stützt. Ein Himation verhüllt den Unterkörper bis gegen die Waden hinab. Wie es scheint, war das um Stirn und Wangen volle Haar von einer Binde durchzogen.

Nachdem diese Gestalt früher verschiedene Namen getragen von geringer oder gar keiner Wahrscheinlichkeit, ist sie neuerdings nach Leake's Vorgang von Michaelis und Petersen Dionysos genannt worden.

Petersen hebt eine Reihe von Zügen hervor, die für diesen Gott sprechen sollen [1]). Sein Gewand habe er mit offenbarer Sorgfalt um Hüften und Oberschenkel geschlungen, so dass es zugleich zur Unterlage diene. Ausserdem habe er noch ein Polster, und zwar er allein von allen Göttern. Auch die Sandalen seien zu beachten. Nähme man dazu das Anlehnen an seinen Nachbar, die bei ihm allein sich findende Abkehr von dem, dem alle sich zuwenden, endlich die Verbindung mit Demeter (26), so hätten wir fast alle Züge wieder, an denen Dionysos im Ostgiebel des Tempels [2]) erkannt worden sei, in einem Worte: Das weichlich bequeme Dasein.

Also *weichlich bequemes Dasein* zeigt es an, dass der Gott sich auf sein Gewand setzt statt auf das blosse Hintertheil? Sitzen denn nicht alle Götter und Göttinnen auf ihrem Gewand? Wie aber das Ende oben über den Schoss gelegt ist, ob sorgfältig oder weniger sorgfältig, bleibt für diese Frage wenigstens vollkommen gleichgültig. — Jedoch der Gott sitzt auf einem Polster, und zwar er allein von allen Göttern! Wenn Jemand es vorzöge, statt unmittelbar auf dem

---

[1]) a. a. O. S. 259.

[2]) Michaelis, Atlas Taf. 6 D.

harten Holze auf einer weicheren Zwischenlage zu sitzen, so möchte ich das noch nicht als ein besonderes Kennzeichen *weichlich bequemen Daseins* betrachten. Allein auch das, dass diese Gestalt allein ein Kissen habe, ist nicht richtig. Deutlich ist ein solches bei Figur 40 zu unterscheiden; und auch männliche Gottheiten haben Zwischenlagen auf ihren Sesseln, selbst Inhaber einer geringeren Art von Stühlen. Ich wenigstens unterscheide bei Figur 27, 38, 39 zwischen Gewand und Sitzbrett noch eine Lage, welche weder mit Stuhl noch mit Gewand etwas zu thun hat und nur ein lederartiges, wenn auch unbedeutendes Polster sein kann[1]). So setze ich denn für jeden Sitz eine Auflage voraus, bei den vornehmeren Sesseln ein Kissen, bei den kleineren Stühlen geringere Decken; nur dass sie theils ganz von Gewandung verdeckt sind, theils stellenweise, theils aber auch mehr zum Vorschein kommen, je nach Bedürfniss. Hier aber bei unserer Figur bestand ein Bedürfniss, das Kissen zu zeigen und hervorzuheben. Worin? Antwort: Der Gott sollte über Hermes hinüberblicken, musste ihn also ein Stück überragen. Diese bedeutendere Höhe hatte der Künstler zu motiviren. Schon der Sessel des Gottes ist etwas höher als der des Hermes. Doch was der Künstler durch ihn an Höhe gewann, reichte noch nicht aus. Entweder also musste er das Sitzbrett über Gebühr erhöhen oder über Gebühr den Oberkörper des Gottes verlängern. Beides verwarf der Meister, ersetzte hingegen das noch Fehlende durch das Kissen, legte durch das Ueberquellen des weichen Stoffes, verursacht von der Wendung des Gottes, den Grund der grösseren Höhe jedem Beschauer vor Augen und erhielt zugleich eine Belebung der sonst todten Fläche unter dem Gewand.

Was die Sandalen betrifft, — nun so lange auch Zeus (30) und Poseidon (38) solche tragen, werden sie schwerlich ein charakteristisches Zeichen der Weichlichkeit sein.

Auch das scheint mir eine starke Zumuthung an den Beschauer, in dem Auflegen des einen Armes auf den Nacken des Hermes ein Kennzeichen Dionysischer Bequemlichkeit sehen zu sollen. Dieses

---

[1]) Vgl. die Sitze der Figuren des Ostgiebels E, F: Michaelis, Atlas Taf. 6; Text S. 174.

ausserordentlich fein gewählte Motiv ergibt sich von selbst für jede Person, die so sitzend beim Umwenden den Arm gut unterbringen, zugleich aber die Schulter nicht erniedrigen, sondern, um über den Hintermann hinüberzuschauen, noch etwas heben will. Die Lage ist rein momentan; wendet sich der Gott nach der früheren Seite zurück, muss er den Arm nothwendig wieder entfernen. Ich schliesse also aus diesem Motiv lediglich auf ein freundschaftliches Verhältniss unseres Gottes mit Hermes.

Soll uns schliesslich das den Dionysos kennzeichnen, dass die Gestalt nach der einen Seite sitzt, nach der andern aber sich umgewandt hat? Das glaube, wer mag! Oder ist es wirklich *Abkehr von dem, dem alle sich zuwenden*, wenn der Gott sich eigens die Mühe genommen, sich des Zuges wegen umzukehren? Das Interesse an der Sache verräth sich im Gegentheil durch dieses Motiv bei ihm lebhafter als bei den andern Zuschauern.

Allerdings seinen bedeutenden Sinn muss auch das verkehrte Sitzen haben; ein bestimmtes Interesse muss den Gott veranlassen, hier, wo es gilt, den Festzug zu schauen, dennoch verkehrte Richtung zu halten. Doch da gehe ich weiter, als zum Nachweis der unrichtigen Auffassung Petersen's nöthig.

Wichtiger ist, dass Michaelis sowohl als Petersen auch die körperliche Gestaltung der Figur für Dionysos geltend zu machen suchen. Letzterer betont die *Grösse der Formen*, wodurch er den Ares (27) wie den Hermes *überrage;* ersterer nennt ihn *breit und kräftig in den Formen.*

Inwieweit die Formen unseres Gottes thatsächlich breiter und kräftiger seien als die des Hermes und des Ares, muss ich dahingestellt sein lassen. Denn jene sitzen in einer Haltung nahe dem Profil, dieser bietet dem Beschauer die Brust in ganzer Breite; ein Vergleich ist also nicht möglich. Die Formen wirken aber offenbar bedeutend durch den Gegensatz, und besonders entfalten und erweitern sie sich gegen die Schultern hin durch Hebung sowohl des rechten, als des linken Arms. So viel also steht fest, der Künstler hat die Gestalt derart componirt, dass ihr jugendkräftiger Körper besonders wirken und die breiten Schultern in die Augen fallen müssen. — Und wie,

Dionysos soll er sein, dieser strammste unter den Götterjünglingen, dieser entschiedene, energische Charakter? Weit vom Ziel geschossen!

Bei Michaelis wie bei Petersen geht diese falsche Anschauung[1]) über die Bildung des Dionysos von jener Figur im Ostgiebel des Parthenon aus, die unter dem Namen Theseus am bekanntesten geworden ist. Dort sitzen in nächster Nähe des lagernden Jünglings zwei Frauen, denen man, weil es eben zwei sind und eng verbunden, in Ermangelung von besseren die Namen Demeter und Kore gegeben hat[2]). Auf die Naivität solcher Deutungen, zu denen es uns leider oft gewaltsam hindrängt, kann ich mich nicht einlassen. Das Schlimme an ihnen ist nur, dass man derartige Conjecturen, ohne sie auch nur annähernd wissenschaftlich begründen zu können, benützt, andere nicht minder verzweifelte daraufzupfropfen. — Demeter und Kore! Ei, wie vortrefflich passt Dionysos dazu! In Pheidias Zeiten sah ohnedies Dionysos ganz anders aus, als wir uns einzubilden pflegen. Pheidias hat dem Hermes wie dem Dionysos die Jugend verliehen, *bewahrte aber dem Dionysos noch etwas von seiner früheren Mächtigkeit*[3]). Beweis eben unser Dionysos. Denn *wir haben wahrscheinlich eben darin diejenige Mittelstufe zwischen der mächtigen Körperbildung des bärtigen Dionysos älterer Zeiten und den jugendzarten, ja weichlichen Formen der späteren Kunstschulen zu erkennen, ohne welche jene Umwandlung des Dionysostypus schwer denkbar sein dürfte*[4]). — Wer möchte an einer Mittelstufe zweifeln? In grossartigeren Formen als die spätere Zeit bildete die Zeit des Pheidias sämmtliche Götter; warum sollte Dionysos eine Ausnahme machen? Allein hier handelt es sich darum, dass Pheidias den Dionysos kräftiger und breiter in den Formen gebildet haben soll, als den Hermes, den Gott der Palästra, der doch zu gleicher Zeit mit Dionysos des Bartes ist entkleidet worden, und andere jugendliche Götter.

---

[1]) Vgl. Brunn, Bildwerke d. Parthenon S. 5 f.

[2]) Geistreicher und jedenfalls nicht minder passend, trotz der Einwände einzelner Recensenten, ist die von Brunn vorgeschlagene Benennung: Horen. Bildw. d. Parthenon S. 15. Ob wir die Mittel haben, von der Richtigkeit der Deutung auch zu überzeugen, ist freilich eine andere Frage.

[3]) Michaelis a. a. O. S. 254.

[4]) Michaelis a. a. O. S. 168.

Ich dächte, Dionysos bleibt Dionysos; wird er aus einem bärtigen zu einem unbärtigen Gott, so verläugnet er in Folge dessen nicht seinen Charakter, verwandelt sich dadurch nicht in einen Ares, einen Hermes, einen Apollon oder Herakles [1]). Bärtig oder unbärtig bleibt Dionysos der schwärmerische Gott des Weins von weicher, geschmeidiger, flüssiger Körperbildung. Im V. Jahrhundert v. Chr. hatte dieser Charakter ohne Zweifel grössere, ernstere Gestaltung als im IV. Allein auch die *Mittelstufe* darf das innere Wesen der darzustellenden Persönlichkeit nicht verläugnen. Dies aber würde entschieden der Fall sein, wenn wir die erwähnte Figur des Ostgiebels oder die energische, jeder Weichlichkeit fremde Gestalt des Frieses, an welcher der Künstler Frische und Rüstigkeit sichtlich hervorhob, als Dionysos betrachten sollten.

Doch die enge Verbindung mit der weiblichen Figur 26 sollte die nicht massgebend sein auch für des Gottes Benennung? Wohl; aber wer bürgt uns, dass Figur 26 wirklich Demeter ist?

Zum Beweise dient ein Attribut, die Fackel in der Linken. Wahr ist es, ein einziges Attribut kann genügende Beweiskraft haben; nur muss es dann einer Gottheit einzig und allein zukommen, und darf die dargestellte Figur selbst nicht mit dem Charakter der Gottheit im Widerspruche stehen. Nun aber gehört die Fackel weder der Demeter allein [2]), noch entspricht die Figur dem Wesen einer Demeter. Zwar nennt Petersen *die volle Gewandung, eine gewisse breite Art zu sitzen* gerade bei der Demeter öfter wiederkehrende Züge [3]). Allein betrachtet man sich die Sache genau, fängt man an zu analysiren, so verschwimmen diese *Züge* in — Nichts. Die Gewandung der Figur besteht in einem ärmellosen Chiton mit Ueberschlag und einem Mäntelchen, das den Rücken hinabfallend gedacht werden muss und von dem nur die beiden über die Schultern hängenden Enden zu sehen sind; kurz, es ist dieselbe Gewandung, welche

---

[1]) In der That meint Michaelis, für die Giebelfigur habe nach Dionysos Herakles den nächsten Anspruch, a. a. O. S. 168.

[2]) Desshalb konnten ausser Ceres die Deutungen Diana (Artemis), Vesta, Eumenide entstehen, s. Michaelis, Tabelle S. 262.

[3]) a. a. O. S. 259.

die Eirene des Kephisodotos trägt, welche die *κόραι* des Erechtheion's und viele Frauengestalten des Frieses tragen, worunter 50, 51 auch von Petersen als Jungfrauen betrachtet werden. Wie also diese Tracht für Demeter besonders bezeichnend sein soll, vermag ich nicht einzusehen, ebensowenig als wie man berechtigt ist, eine Gewandung, die aus einem Stücke, dem ärmellosen Chiton, besteht, wozu als unwesentlicher Bestandtheil nur das Mäntelchen auf dem Rücken kommt, an und für sich für voller zu erklären, als eine Gewandung, bestehend aus Chiton mit Halbärmeln und Himation. Mit der *gewissen breiten Art zu sitzen* vollends wird man schwerlich Jemand von der Richtigkeit der Deutung überzeugen können. Aus rein künstlerischen Gründen vielmehr war die Figur mehr gegen den Beschauer zu drehen. Der hinter ihr sitzende Gott nämlich wird stark von der Seite gesehen, woraus sich für die nächste Figur, die fragliche Demeter, die Forderung grösserer Entfernung vom Profil in den Rumpfpartien ergibt; das Gleiche wiederholt sich für Hermes und den umschauenden Gott, so dass einerseits die beiden inneren sich entsprechen, andererseits die beiden äusseren. Auch die Bewegung des rechten Arms findet Petersen als *ein Zeichen gedankenvollen Sinnens der grossen Mysteriengöttin wohl angemessen.* Warum stellen wir uns doch die Götter als Puppen vor, die stets bestimmte, typische Bewegungen machen, auch wenn sie nicht am Platze sind? Was sollte hier bei der Festschau das gedankenvolle Sinnen der Mysteriengöttin? Nicht zu sinnen kam sie, nein zu schauen und des Festes sich zu freuen. Noch dazu sagt das hier dargestellte Motiv gar nicht, was Petersen will. Gedankenvolles Sinnen drückt im Leben wie in der Kunst sich aus durch Aufstützen des Kinns oder Hauptes auf die Hand, oder durch Anschmiegen der Wange in dieselbe. Hier aber greift die Hand des aufgestützten Armes nach der Schulter und fasst dort deutlich ein Stück des Gewandes.

Keiner der erwähnten Züge also hat irgend welche Bedeutung für Demeter, ja die innige Verbindung mit dem fälschlich Dionysos genannten Jüngling zwingt uns diesen Namen entschieden abzuweisen. In solcher Verschränkung — die Göttin schiebt sich mit ihren Beinen zwischen die Kniee des Jünglings — Demeter mit einem

Gotte, sei es auch Dionysos, sitzen zu sehen, geht gegen alle Disciplin der alten Kunst. Dieses bedeutsame, in seiner Art einzige Motiv wird uns später eine eben so sichere Handhabe zur richtigen Deutung bieten, wie es uns zwingt die besprochene zu verwerfen[1]).

Wir gehen zur nächsten Gestalt, 27. Ein jugendlicher Gott in aussergewöhnlicher Haltung. Das etwas vorgestreckte linke Bein hat er nämlich nicht auf den Boden gesetzt, sondern über einen Stab geschlagen, auf dem es ruht; sein rechtes Bein hat er aufgezogen und hält es mit in einander verschränkten Händen am Knie umklammert an sich. Um die Schenkel ist eine Draperie gelegt[2]).

Michaelis sieht in dieser Figur nach Visconti's Vorgang Triptolemos. Zu Gunsten dieses Heros lässt sich Nichts anführen als die Nähe der fraglichen Demeter. Was soll auch Triptolemos unter den Göttern sitzen, fragt mit Recht Petersen; noch dazu in solcher Weise?

Denn vor allem fällt an dieser Gestalt auf, dass sie freier sitzt als die anderen Gottheiten. Bei allen zeigt sich grosser Anstand in Haltung der Extremitäten, eine gewisse Zucht in Stellung und Bewegung von Armen und Beinen, welche die Auswüchse der Individualität beschneidet. Nur dieser Gott hält sich, wie es ihm beliebt, ohne Rücksicht auf die Gesellschaft, in welcher er sitzt, noch auf die, vor welcher er sitzt. In anderer Umgebung mag solche Unbekümmertheit um Sitte weniger befremden: hier kenn-

---

[1]) Bötticher hält die Figur immer noch für männlich [Rhabdonomos]; *eine leise Quetschfalte im Chiton tief unter der rechten Brust zeigt die Unmöglichkeit einer gesunden weiblichen Brust; es könnte dies kaum eine magere Hängebrust sein: die linke Brust hat nicht die mindeste Erhebung.* Letzteres einfach desshalb, weil der Chiton in Folge der Vorbeugung der Figur sich von dem Körper löst; der rechte Busen aber ist, soweit ich wenigstens Ansprüche an einen weiblichen Busen stelle, genügend markirt. Allein Bötticher will nun einmal hier Carnevalscenen dargestellt sehen; jedenfalls muss die Gestalt mit dem *kräftigsten Manneskörper* sich in das Weibergewand verkleidet haben. — *Die Kreuzung der Beine durch Ueberschlag des rechten Beines über das linke Knie ist ächt männlicher Art.* Dass das einem Künstler passiren muss! Wir anderen Menschen haben, wenn wir das rechte Bein über das linke Knie schlagen, dieses rechte Bein vom Knie ab zur Linken des linken Beines. Hier aber erscheint es zur Rechten, und noch dazu nur mit halbem Fusse vorstehend.

[2]) Für ein Himation scheint das Zeug etwas klein, als Chlamys aber ist es nicht gekennzeichnet.

zeichnet sie durch den Gegensatz einen Gott, der Zucht und Regel nicht kennt, sich unbekümmert um Brauch und Sitte in einem Schema hinsetzt, wie es ihm sein Charakter diktirt.

Und welch ein Charakter spricht sich in dem Schema aus? Der Mensch, welcher diese Haltung annimmt, legt sich eine Fessel an, schnürt sich zusammen; er hält sich selbst mit Kraft an sich. Obwohl das eingezogene Bein abwärts gegen die Hände drängt, also Widerstand sich äussert, zwingen diese es immer wieder gegen den Körper zurück und überwinden ihn.

Es gibt diesem körperlichen Zustand analoge, theils vorübergehende theils bleibende Gemüths- oder Seelenzustände. Diese werden vom Künstler selbstverständlich durch den entsprechenden Körperzustand ausgedrückt, können nur so ausgedrückt werden. In unserem Bildwerke handelt es sich nicht um eine vorübergehende Gemüths-, sondern um eine bleibende Charakterverfassung. Denn nicht eine durch das Fest hervorgerufene besondere Stimmung durfte der Künstler bei Bildung der Götter in den Vordergrund treten lassen, nicht ein πάθος, sondern das ἦθος der einzelnen Gestalten.

Welches aber sind solche dem körperlichen Schema analoge innere Zustände?

Fesselung, Sammlung der geistigen Kräfte zu einem gewissen Thema, das man, sei es redend absolviren, sei es zuhörend erfassen will. Ergüsse von Schmerz oder Freude, die man nicht rückhaltlos entweder ausbrechen lassen will, oder denen wir auch unbewusst eine Fessel anzulegen suchen, wie bei heftigem Schluchzen oder Lachen. Raffinirt, reflektirt schon ist es, wenn der Wille, die Absicht einer Person, bestimmte Vorgänge nicht an sich, sondern an Anderen zu hemmen, ebenfalls durch die analoge körperliche Aktion ausgedrückt wird [1]. Dies sind vorübergehende Zustände. Aber auch bleibende können so geschildert werden. Ein hitziges, leidenschaftliches, zu Ausbrüchen geneigtes Temperament, kann sich zu erkennen geben, dadurch dass es sich selbst fesselt und hemmt, also das Bedürfniss der Fessel zeigt. So unsere Figur im Friese: Es ist ein drängender, stürmischer Charakter, der, da er sitzt, gegen sich

---

[1]) S. Petersen a. a. O. S. 253 Anm. 4, ff.

selbst ankämpfen, sein eigenes Feuer bändigen muss[1]). Dies kann also nur Ares sein, der Stürmer (θοῦρος Il. V, 355), der Unbändige.

Ja es lassen sich für diese Figur mit Bestimmtheit die Verse Homer's nachweisen, an die der Künstler, also Pheidias, bei Conception der Figur sich gehalten haben muss. Es sind in der Standrede, die Zeus dem Ares im V. Gesange der Ilias hält, die bezeichnenden Verse (892, 893):

μητρός τοι μένος ἐστὶν ἀάσχετον, οὐκ ἐπιεικτόν,
Ἥρης· τὴν μὲν ἐγὼ σπουδῇ δάμνημ' ἐπέεσσιν.

Was ist es Anderes als just μένος ἀάσχετον, οὐκ ἐπιεικτόν, was nach den voranstehenden Betrachtungen in dem der Figur gegebenen Motive ausgedrückt sein muss? — Doch es fügt sich so günstig, dass über unser gewonnenes Resultat sogar eine Art Probe gemacht werden kann. Mit denselben Beiwörtern nämlich wird bei Homer auch übergrosses Leid bezeichnet (Il. XVI, 548, 549): πένθος ἄσχετον, οὐκ ἐπιεικτόν. Und nun finden sich auch in Kunstdenkmälern gerade Trauernde, Klagende häufig in dem erwähnten Schema: In Klagen bricht der Mensch aus, er ringt gegen den Schmerz, doch wird er desselben nicht Herr, so sehr er ihn zu bemeistern sucht. Wie also in der poetischen Sprache zu μένος und πένθος die gleichen Epitheta hinzugefügt werden, um das Unbezwingliche und Nichtnachgiebige der beiden Seelenzustände zu bezeichnen, so dient in der künstlerischen Sprache zur Bezeichnung dieser Eigenschaften das gleiche äussere Motiv.

Allein auch das Attribut liess schon auf Ares schliessen, die Lanze. Zu einer solchen nämlich ist, wie sich zeigen wird, der Stab sicher zu ergänzen, über den der Gott sein linkes Bein geschlagen hat. Er muss nothwendiger Weise einst fortgesetzt gewesen sein bis auf den Boden und musste, um als Auflager dienen zu können, auch oben einen festen Halt haben, so dass er gewiss zwischen die Oberschenkel hindurch sich erstreckt hat. Ich glaube nun kaum, dass die geringe Dicke des Stabes gegen Annahme eines Thyrsus entscheidend angeführt werden kann; jedoch wenn wir noch in

---

[1]) Schon Petersen a. a. O. S. 253 ff. hat das Schema richtig erklärt und ist zu vergleichen, auch bezüglich der monumentalen Belege. Nur scheint mir seine Auseinandersetzung etwas stark mit Schnörkeln versehen, so dass man den Kernpunkt nicht überall herausfindet.

Betracht ziehen, dass es jedenfalls wunderlich wäre, denselben in solcher Weise zu verwenden, spricht keine Wahrscheinlichkeit für das Abzeichen des Dionysos, um so weniger als in dieser Weise allenfalls ein Satyr das Bein überschlagen könnte, aber nicht Dionysos, der bei allem weichlichen, sentimentalen Wesen immerhin eine gewisse Würde bewahrt. Dionysischen Wesens vollends kann ich in der gebundenen Art zu sitzen und dem dadurch entstandenen schroffen Gang der Umrisse des Körpers keine Spur entdecken. Dieser Gott hat sich in weichen, zusammenhängenden, flüssigen Conturen zu entwickeln, selbst schon in Pheidias Zeit, wenn auch nur in mässiger Weise [1]). — Oder könnte nicht der Stab auf einen Lorbeerzweig deuten und die Figur Apollon zu nennen sein? Dass dieser je sein Bein über den heiligen Lorbeer geschlagen hätte, es darauf baumeln zu lassen, ist unerhört; das Motiv entbehrt zu sehr edlen Anstands und ernster Sitte. Und wie sollte gar die Haltung des rechten Beines und der sie umklammernden Hände sich mit dem Adel, der würdevollen Grösse dieses Gottes vereinigen lassen? — So bleibt nur die Lanze übrig, zu der wir den Stab zu ergänzen haben, und nur sie, kein geheiligtes Attribut, kein Abzeichen der Würde [2]), kein gebrechliches Rohr, kein starrer Stock oder schwacher Zweig, sondern ein elastischer, widerstandsfähiger Schaft, eignet sich trefflich, in der dargestellten Weise benützt zu werden.

Der jugendliche Gott entspricht seinen Formen nach im Ganzen dem Hermes; allein es tritt durch das Motiv gegeben eine kräftigere Muskulatur [3]) in den oberen Extremitäten und dem linken Beine zu Tage, und in diesen Partien ist der festgefügte Kriegsgott, dessen Stärke und Ausdauer vorzüglich in Armen und Beinen

---

[1]) Das ist abgesehen von anderen ein Grund, wesshalb ich Brunn nicht beistimmen kann, der für Figur 25 Ares, für 27 dagegen Dionysos vorschlägt. Brunn hat wohl das Auflegen des einen Beines — übrigens auch dies ist dasselbe Motiv, nur in das linke Bein verlegt und bis in die Fussspitze fortgesetzt; was oben Hände und Knie, thun unten Bein und Lanze — zu sehr als Ausdruck der Bequemlichkeit gefasst und Petersen's Bemerkungen zu der Sitzweise, wie es scheint, zu wenig Werth beigemessen, vgl. Brunn a. a. O. S. 7 ff.

[2]) Vgl. Petersen a. a. O. S. 257.

[3]) Um dieser derberen, muskulöseren Bildung bewusst zu werden, vgl. man die Arme von Figur 24, 25 oder gar 39.

sich äussert (Il. III. 128: ὑπ᾽ Ἄρηος παλαμάων; Odyss. VIII, 310. ἀρτίπος; 330, 351: Ἄρηα, ὠκύτατόν περ ἐόντα θεῶν οἳ Ὄλυμπον ἔχουσιν), besonders gekennzeichnet worden; auch der Rumpf zeigt eine festere, derbere Bildung. Mehr gegen den Beschauer gewendet, wodurch mehr Breite der Formen hätte erzielt werden können, hätte die Figur Verlegenheiten sowohl für die Gesammtcomposition gebracht, als auch die Durchführung des gewählten Charaktermotivs behindert. Und schliesslich liegen auch gar nicht in der Breite der Formen die körperlichen Vorzüge des Ares.

So vereinigt sich Alles, in dieser genial concepirten Gestalt Ares erkennen zu lassen. — Er sitzt sich selbst überlassen. Zwar gehört er einer grösseren Gruppe an, allein seine Nachbarin (26) bekümmert sich ebenso wenig um ihn, wie er sich um sie.

Diese vier besprochenen Gottheiten haben Fühlung mit einander, bilden eine zusammenhängende Gruppe. Hinter Ares aber schneidet ein schmaler Streifen leeren Frieses durch, so dass Ares und die nächstfolgende Gestalt sich in keinem Punkte berühren. Noch drei Figuren sind übrig von dieser Reihe; auch sie bilden wieder eine geschlossene Gruppe.

Figur 28, weiblich, ist nicht gleichen Rangs mit den anderen Gottheiten; sie steht nämlich, während diese sitzen, und zwar im Hintergrund zur Seite der sitzenden Göttin 29, die wir desshalb auch früher besprechen wollen. Bekleidet ist diese mit einem Chiton, der die beiden Arme vollständig frei lässt. Die Bewegung, welche sie ausführen, ist wunderbar schön erdacht: Haupt und Rücken nämlich der Göttin sind von einem Schleiertuch umgeben, das die anmuthvoll aufgebogene Rechte in der Gegend der Schulter gefasst hat, während es die höher erhobene Linke in grossartiger Bewegung aufspannt.

Wem gilt diese Enthüllung? Dem nebenan thronenden Gotte, gegen den die Göttin sich gewendet hat. Dieser Gott (30) thront im eigentlichen Sinne des Wortes. Durch Rück- und Armlehne, durch das Querholz zwischen den Beinen ist sein Sitz vor allen anderen ausgezeichnet. Auf die Rücklehne ist der linke Arm zurückgelegt, der rechte ruht auf dem Schosse, einen Stab haltend, der, wie ein Bohrloch zeigt, nach unten in Metall sich fortsetzte, nach

oben sich zwar hinter der rechten Schulter verliert, allein nach der Art, wie er gehalten wird, einst noch weiter hinauf sich erstreckt haben muss. Ein Himation bedeckt den Unterkörper bis zu den Füssen.

Der vornehme Sitz, ein wirklicher Thron, der erste Platz in der Reihe [1]), das Scepter — denn nur als ein solches lässt sich der Stab hier erklären — offenbaren in diesem bärtigen Gott Zeus und das ihm zur Seite sitzende, sich entschleiernde Weib als seine *κουριδίη ἄλοχος* Hera. Erhabene Ruhe und Zuversicht spricht aus seiner Gestalt; gleichweit entfernt von gezwungener Steifheit und unwürdiger Lässigkeit sitzt er, ausgezeichnet auch durch Formengrösse, besonders in Brust, Armen und Haupt [2]). Die stille Majestät, in der er thront, tritt stark in's Licht durch die Anwesenheit der energischen Gattin, die durch ihre Wendung und Armbewegung einen wirksamen Gegensatz bildet. Sie scheint nur für den Gatten da, an den sie sich voll stolzen Bewusstseins wendet, ihre unsterblichen Reize enthüllend [3]).

Die weibliche Gestalt 28, die im Hintergrunde neben Hera steht, ist mit einem ärmellosen Chiton bekleidet. Ihre wenig entwickelten Formen zeigen ein junges Mädchen an. Den linken Arm hat sie bis zur Höhe des jetzt fehlenden Kopfes erhoben, der rechte ruht unter der Brust.

Friederichs lässt es unbestimmt, ob Nike oder Hebe; Michaelis nennt sie Nike, ebenso Petersen, beide mit Rücksicht auf die Beflügelung der Figur [4]).

---

[1]) Der erste Platz, nicht der letzte, weil die Götter von innen nach aussen sitzen, nicht von aussen nach innen, wie in der Götterversammlung an der Basis des Olympischen Zeus, Paus. V. 11, 3.

[2]) S. Petersen a. a. O. S. 265.

[3]) Michaelis und Petersen wollen in den Armen die λευκώλενος ausgedrückt finden. Ich weiss nicht, ob ich ihnen beistimmen soll. Das homerische Epitheton ist zunächst von der Farbe entnommen, nicht von der plastischen Schönheit. Trotzdem könnte der Künstler das herrliche Motiv der λευκώλενος halber gewählt haben. O dass wir doch wüssten, in wie weit Reliefgrund und Gewänder colorirt waren!

[4]) Bötticher bestreitet neuerdings die Beflügelung und beruft sich besonders darauf, dass der rechte Flügel fehle und eine Spur des einstigen Vorhandenseins nicht zu finden sei, Zophorus S. 96. Dass die Linke der Figur einen Schleier lüpfe, kann schon desshalb nicht zugemuthet werden, weil so dasselbe Motiv hart neben einander

Was soll hier Nike, ich meine nicht in der Friesdarstellung überhaupt, nein hier bei Hera? Die Figur steht so, dass sie jeder unbefangene Beschauer für die Dienerin, Begleiterin der Hera nehmen muss; ihr ist sie ad latus, nicht dem Zeus. Oder will man etwa hinein interpretiren, sie gehöre doch mittelbar auch zu Zeus? Nike hat nicht mittelbar, sondern unmittelbar bei Zeus ihren Platz, mit Hera dagegen steht sie in keiner näheren Beziehung. Aus Rücksichten der Composition, wirft man vielleicht ein, konnte Nike schwerlich bei Zeus, dagegen mit grossem Erfolg im Hintergrund neben Hera angebracht werden. Wollte der Künstler an dieser Stelle eine Nebenfigur haben, sie bot sich leicht in anderen Göttinnen, die besser passten und zu keinen Missdeutungen Anlass gaben.

Jedoch angenommen, die fragliche Nike wäre neben Hera schicklicher am Platz, als sie es ist, ja angenommen, sie stünde unmittelbar neben Zeus, — hier am Fries des Parthenon wäre der Künstler zu tadeln, wenn er die Nike von Athena getrennt hätte, hier wo sie selbst im Tempel Nike auf der Hand trug und als siegverleihende Göttin verehrt wurde[1]). Darin haben wir eine neue Gewährschaft, dass die Benennung falsch ist.

Wir überschreiten für jetzt die von den beiden Götterreihen eingeschlossene Mittelgruppe und beginnen die Musterung des zweiten, nach rechts gewandten Götterchors.

Die erste Figur von innen (36) ist weiblich und mit demselben ärmellosen Chiton bekleidet wie 26 und 29. Sie sitzt durchaus in einer dem Profil sehr nahen Haltung und wirkt dadurch schlanker als die anderen Göttinnen des Frieses. Der linke Arm läuft hart neben dem Körper hinab, um unten ruhig auf dem Schosse zu liegen, den rechten senkt sie gegen den Sessel. So macht diese in sich geschlossene, in der gesammten Haltung abgemessene Figur den Eindruck der verkörperten σωφροσύνη. Nicht greifbar und in

---

sich wiederholte. Die Einwände aber gegen den vorhandenen Flügel haben mich nicht überzeugen können; von einem zufälligen Aussprung der Grundfläche zu reden, wo der fragliche Aussprung zusammen mit dem, was Bötticher als den Saum eines Schleiers definirt, evident den Contur eines Flügels gibt, scheint mir mehr als gewagt. Wo aber ein Flügel, da ist der andere vorauszusetzen, selbst wenn wir ihn jetzt nicht mehr nachweisen können.

[1]) Vgl. Bötticher, Zophorus S. 96.

bestimmten Zügen nachweisbar, aber wohl zu fühlen und vom Künstler durch die Gesammtanlage erreicht haftet an solchen Gestalten der Schein der Jungfräulichkeit. Die Göttin nimmt, wie Zeus links, so rechts den ersten Platz ein, theilt mit Zeus die höchste Ehre, kann also nur Athena sein, die sich auch schon aus dem Benehmen verrieth.

Ihre Rechte legte sie an die Lanze; drei Bohrlöcher weisen auf den einst in Metall beigefügten Schaft [1]).

Am linken Arme der Göttin sind Windungen wahrgenommen worden, die man für die einer Schlange hielt. Michaelis [2]) erkennt *nur eine Falte des feinen Diploidion.* Petersen [3]) dagegen versichert, bei genauerer Prüfung des Originals auch zwischen Daumen und Zeigefinger der Göttin eine zweite, etwas mehr verschlissene Schlange und eine dritte zwischen dem Zeige- und Mittelfinger gefunden zu haben, alle von gleicher Kleinheit und sich ringelnd. Nachzuprüfen ist gut, aber zur Entscheidung der Frage kaum nothwendig; Athena müsste denn in derbster Weise verzeichnet sein. Ihr Schoss ist nämlich zu hoch, als dass ihn bloss der Chiton bedecken könnte [4]). Da aber der nothwendig noch vorauszusetzende, aufliegende Gegenstand, der die Schosserhöhung verursacht, nach dem Zustand der Oberfläche zu schliessen, eine gewandartige Masse sein musste — was bleibt da Anderes übrig als die mit Schlangen umbordete Aigis?

Athena ist nicht bis an die Zähne bewaffnet zu ihrem Feste gekommen. Es fehlt Helm und Schild; auch die Aigis hat sie abgenommen, deckt und birgt gewissermassen den grausen Anblick mit der Hand auf ihrem Schosse.

---

[1]) Dass der Speer, wie Michaelis will, über der Hand lag, scheint mir gar nicht wahrscheinlich. Er war aus zwei Theilen gebildet, einem oberen über, einem unteren unter der Hand. Verschiedenheiten in der Behandlung und Anfügung von Attributen u. dgl. konnten, selbst wenn eine einzige Hand ihn gearbeitet hätte, bei dem ausgedehnten Friese nicht ausbleiben, da gar Manches, was in Marmor vorgesehen, theilweise oder ganz ausgesprungen sein wird und dann durch Metall oder Malerei ersetzt werden musste. Das hätte Bötticher statt überall Gleichheit zu verlangen als Techniker zuerst bedenken sollen.

[2]) A. a. O. S. 257.

[3]) A. a. O. S. 262.

[4]) Ich urtheile nach Michaelis' Atlas. Dass Michaelis die Aigis nicht annimmt trotz dieser Schosserhöhung in seinem Atlas, bürgt mir dafür, dass der Zeichner die Verhältnisse exakt und ohne Beeinflussung reducirt hat.

Neben Athena sitzt ein bärtiger Gott, dessen Linke im Schosse ruht, während unter die rechte Achsel ein Stock geschoben ist, auf den der Gott sich stützt. Einen kräftigen Gehstock also hat er mitgenommen und benützt ihn sogar sitzender Weise, die Schwere des Oberkörpers darauf aufrecht zu erhalten. Die Figur ist desshalb Asklepios genannt worden; als ob schon der Stock den Asklepios machte und der Umstand, dass er in Athen verehrt wurde, dem Gotte zweiten Ranges hier einen Sitz verschaffte und zwar direkt neben der gefeierten Gottheit! Dagegen ist der Stock auch Attribut eines Gottes ersten Ranges, eines Gottes, dem just neben Athena ein Platz ziemte. Dieser wird es wohl sein, Hephaistos, der hinkend mit Mühe am Stocke (*σκῆπτρον παχύ* Il. XVIII, 416) sich fortbewegt und der hier auch sitzend die unverhältnissmässige Wucht seines Oberkörpers darauf stützt. Die schwerfällige Anlage des Rumpfes, die handwerkermässige Ausbildung der Muskelpartien entgehen dem Beschauer nicht, und wenn er im Gedanken den Gott sich erheben und fortgehen lässt, werden ihm die Homerischen Verse in den Sinn kommen (Il. XVIII, 410, 411):

ἦ καὶ ἀπ' ἀκμοθέτοιο πέλωρ αἴητον ἀνέστη
χωλεύων· ὑπὸ δὲ κνῆμαι ῥώοντο ἀραιαί.

So sehr fällt die massige Wucht des Rumpfes den Beinen gegenüber auf.

Hephaistos' Gemahlin ist in der Ilias Charis, und an der Zeusbasis in Olympia waren sie neben einander dargestellt. Auf einer analogen Vorstellung wie dieser Bund beruht die Zusammenstellung von Athena und Hephaistos. Dieser heisst *πολύμητις*, *πολύφρων* als sinnreicher Künstler, der die herrlichsten Werke schafft mit erfinderischem Geiste. Athena hat den Sinn und verständigen Rath des Vaters (*ἶσον πατρὶ μένος καὶ ἐπίφρονα βουλήν*, Hes. th. 896), entstammt von der *Μῆτις* selbst, und wird so Erfinderin und Schirmerin der Künste. Nicht als *Ἐργάνη* will ich sie aufgefasst wissen, nur daran erinnern, dass in ihr die geistigen Eigenschaften vertreten sind, die Hephaistos zu seinem Kunsthandwerk braucht, aus denen heraus er seine Wunderwerke schafft. Das ist es, was ihn zu Athena zieht und auch Veranlassung gegeben hat

zu dem attischen Mythus von seiner brünstigen Verfolgung der jungfräulichen Göttin. Wie ein Bewunderer, Verehrer hat er sich ihr zugewandt, das Wort an sie richtend.

Auch diese beiden Gottheiten bilden, Zeus und Hera entsprechend, eine abgeschlossene Gruppe. Die nächstfolgenden Götter, vier an der Zahl, wie in der linken Reihe, hängen für den Beschauer wieder zusammen. Es sind zwei Paare, ein männliches und ein weibliches.

Der erste Gott (38) ist bärtig und hat weiches, niederfliessendes Haupthaar. Den Unterkörper deckt ein Himation. Die Linke ist erhoben und regierte, nach Fingerstellung und einem Bohrloch [1]) zu schliessen, ein stabähnliches Attribut, während die Rechte rythmisch niederfällt. Gegründet ist Anbetrachts der Bärtigkeit des Gottes nur die Vermuthung eines Dreizacks [2]).

Poseidon hat ein stolzes, vornehmes Wesen, zu welchem Eindrucke selbst die langgezogenen, ruhigen Falten des Himations nicht wenig beitragen. Gegen den Hephaistos, eine wahre Schmiedsgestalt, zeichnet ihn bei aller kräftigen Constitution Adel der Formen aus, wie man an den weniger geschwellten, straffer gehaltenen Umrissen der Arme und des Rumpfs ersieht; der nächste Gott aber (39) wirkt weich und unkräftig, mit ihm verglichen.

Nicht ungestüm und finster ist Poseidon erschienen, sondern mit seiner Feiertagsmiene, wie an sonnenhellen, heiteren Tagen sein Element in klarer Bläue schimmert und in ruhigen, langgezogenen Wellen gegen das Land und wieder in sich zurückfluthet. Doch zweifellos gibt sich in ihm durch die steile Haltung ein verhaltenes, fast reservirtes Wesen kund, das uns nicht zu sehr auf die Dauer dieser feierlichen Stimmung bauen lässt. Welche Zuverlässigkeit des Charakters offenbart sich dagegen in dem Sitzen des Zeus, dem Zurücklehnen in den Thron, dem Auflegen des linken Armes auf die Lehne? Gegen ihn sieht die Haltung des Meerbeherrschers nahezu steif und absichtlich angenommen aus; es macht den Eindruck, als lege er sich einigen Zwang auf, um recht fürstlich zu erscheinen.

---

[1]) Petersen a. a. O. S. 265.

[2]) Dass der Dreizack genau so gehalten werden kann, zeigt Él. cér. III, 9, Overbeck Gall. her. Bildw. Taf. XIII, 10; selbst der Fingersatz stimmt überein.

Poseidon's starres, unzuthunliches Wesen fällt besonders in's Auge durch seinen Nachbar (39), der, was diesen Punkt betrifft, das gerade Gegentheil scheint. Er hat sich gegen Poseidon umgewandt, das Wort an ihn richtend, wie Hephaistos an Athena. Er ist unbärtig und vollen, kurzlockigen Haupthaars, in welchem, wie viele Bohrlöcher (nach Michaelis 10) zeigen, ein Kranz lag. Sein Himation ist um den Unterkörper geschlagen, zieht sich im Rücken nach der linken Schulter hinauf und fällt von da wieder auf den Schoss hinab, so dass ein grosser Theil der linken Flanke davon bedeckt ist. Die Linke ist stark erhoben und führte ein Attribut (Bohrloch am Ellbogen), die Rechte legt sich bei dem rechten Oberschenkel an das Gewand.

Der Gott führt jetzt nach Gerhard's Vorgang den Namen Apollon. Mit Unrecht.

Es wird viel Gewicht gelegt auf die *idealschönen* Formen des Gottes und die *fast feierliche* Anordnung seines Gewandes[1]). Wo es sich zunächst noch um das Erkennen handelt, ist mehr als sonst die Vorsicht zu beachten, dass man nicht etwa sich selber täusche und Dinge aus der vorgefassten Deutung in das Werk hinein interpretire, an die der Künstler nicht im entferntesten gedacht hat. Warum soll dieses Gewand *fast feierlich* angeordnet sein? Worin liegt die Feierlichkeit? Vielleicht in den paar Quetschfalten an den Beinen?

Dagegen sehe ich an diesem Gewande mit grösster Sicherheit nur ein Auffallendes, nämlich dass der Gott mehr drapiert ist, mehr von seinem Gewande Gebrauch macht als die anderen, mehr vor allem als die übrigen unbärtigen (jugendlichen) Götter, welche ausser dem Oberkörper auch die Beine nackt haben, mehr aber auch als die bärtigen (älteren), welche wenigstens den Oberkörper vom Gewand entblösst halten. Dieser Umstand kann hundertmal ohne Bedeutung sein, hier zeigt ihn der Vergleich bedeutungsvoll und charakteristisch. Also nicht um eine feierliche Anordnung der Gewandung handelt es sich zunächst, sondern um eine grössere Benutzung derselben. Und das soll den Apollon charakterisieren, mehr bekleidet zu sein als jüngere und ältere Götter?

---

[1]) Petersen a. a. O. S. 266.

Ich sehe den Einwurf voraus, dies zieme dem Apollon als Citharoedus, und Petersen will ihm sogar die Leier geben. Allein was hat Apollon hier zu musiciren, wo die Menschen den Göttern musiciren? Und warum soll er nicht als der ganze Apollon, sondern in dem speciellen Sinne des Citharoedus zugegen sein? Ist dieses Himation vielleicht ein Citharoedengewand? Dann sind ja alle Götter (24 ausgenommen) Citharoeden. — Aber ganz abgesehen von der Figur und ihrer Deutung, eine Leier in der Linken vermöchte ich nie vorauszusetzen. Die Schosslinie fällt zu steil ab, als dass der Beschauer eine Leier darauf ruhend denken könnte. Der linke Arm also müsste sie frei an den Körper halten. Dazu aber geht er viel zu steil und zu wenig eingebogen in die Höhe; auch setzt das Bohrloch für das eine Horn, gewiss ein zweites für das andere voraus. Zuletzt, und dieser Grund muss meines Erachtens allein genügen, wäre die Anbringung einer Leier an dieser Stelle ein Compositionsfehler. Allerdings nämlich würde die Leier den leeren Raum zwischen Schoss und erhobenem Arme schön füllen; allein als Hintergrund müsste dann der glatte Fries gegeben sein, nicht die unruhige, in mehrfach wiederholten Triangelfalten die Saiten durchbrechende Gewandung. Entweder Gewand oder Leier, nicht Beides! So zeigt gerade die Anordnung des Gewandes an dieser Stelle zum Zwecke der Füllung, dass auf keinen weiteren Zusatz gerechnet war.

Und wie steht es mit den *idealschönen* Formen? Die will ich zugeben, wenn man mir gestattet, einen Zusatz zu machen. Ich habe schon oben angeführt, gegen Poseidon ercheine unser Jüngling weich und unkräftig. Allein auch mit allen jugendlichen Göttern verglichen ist er geschmeidig und weniger kraftvoll. Wie sanft ist seine Wendung gegen die von 25, wie delikat die Haltung und Bildung der rechten Hand, wie energielos die Hebung des linken Arms und die Drehung des Hauptes? Schwächer aber sind seine Arme gewiss gegen die von 24 und 27, sowie Schultern und Thorax gegen 25. Kurz es haften diese *idealschönen* Formen an dem Gott, der zugleich am wenigsten von Allen männlich sich zeigt in Körperbildung, Bewegung und Kleidung. Wem ein solcher Gott Apollon

sein kann, der wird wohl seine Vorstellung von demselben verbessern müssen!

Auf das Männerpaar folgt ein Frauenpaar. Beide tragen im Gegensatz zu 26, 29, 36 einen halbärmeligen Chiton und darüber das Himation. Der ersten (40) ist der Chiton in Folge des gesenkten linken Armes etwas von der Schulter geglitten, den rechten hat sie erhoben und lässt ihn oberhalb des Busens an dem Gewande ruhen. Ihre gewellten Haare sind am Hinterhaupte von einem Kopftuch umwunden. Die nächste Göttin (41) legt ihr traulich den einen Arm auf das Knie, während sie den anderen erhoben hat, gegen den Zug hindeutend, wie Jemand, der Beobachtungen macht. Dabei ruht dieser Arm auf der Schulter eines Knaben, der sich an ihr Knie gelehnt hat. Der Knabe hat langlockiges, gewelltes Haar, hält über sich einen Sonnenschirm, und ist geflügelt [1]). Es muss demnach Eros sein neben Aphrodite, die festlich geputzt erschienen ist. Ueber ihren Sessel liegt nämlich ein Teppich geschlagen und ihr Haupt umgibt ein Schleier. Vornehm bequem sitzt sie da, die Arme aufgelegt, die Beine gestreckt und mit den Füssen über einander geschlagen. Ich will ihr nicht gerade wegen des bei ihr seltenen Schleiertuches und der völligen Bekleidung den Namen *Οὐρανία* [2]) geben, allein soviel zeigt dies an, im strengen, sittlichen Sinne ist hier die Göttin der Schönheit und Liebe gefasst, und ein zweiter Beweis hiefür liegt darin, dass die Göttin von Ares getrennt sitzt.

Wer aber ist die Göttin, der sie befreundet ist, der sie traulich den Arm auflegt? Sie geht unter dem Namen Peitho [3]).

---

[1]) Den neuen Bemerkungen Bötticher's kann ich nicht beipflichten. Aphroditens Arm liegt so, dass von einem Abdrücken der Flügel keine Rede sein kann. Von den Flügeln aber hat sich der linke nach der linken, der rechte nach der rechten Seite aufgeschlagen. Wenn der Künstler einmal einer stehenden Figur aufgeschlagene Flügel geben muss um sie zu zeigen, was soll ich an dieser Anordnung Anstoss nehmen?

[2]) Vgl. Bötticher, Zophorus S. 104.

[3]) Brunn, Bildw. d. Parthenon S. 11: Amphitrite. Amphitrite hätte neben Poseidon zu sitzen. Das wusste Brunn so gut als ich. Allein *hier konnte der Künstler nicht wohl den Apollo neben Aphrodite setzen, aber des Rangverhältnisses wegen auch nicht Apollo seinen Platz mit dem des Poseidon vertauschen lassen. Dadurch erklärt es sich, dass er der Gattin des Poseidon . . . ihren Platz nicht unmittelbar neben dem*

Michaelis[1]) führt das Kopftuch an, wodurch die fragliche Peitho *zugleich als Mädchen und als Dienerin* bezeichnet sei. Geben wir einmal diesen Satz allgemein: Eine Figur, welche die Haube trägt, ist Mädchen und Dienerin zugleich! Dagegen lassen sich Hunderte von Beispielen anführen. Ich bin weit entfernt, Michaelis ableugnen zu wollen, dass gar oft Dienerinnen in der Haube erscheinen. Das Gleiche gilt aber auch für Mädchen, die keine Dienerinnen sind. Da schliesslich auch Frauen in dieser Kopfbedeckung vorkommen, so muss Michaelis' Satz unrichtig, beziehungsweise der griechische Kunstgebrauch von ihm missverstanden worden sein. Das Kopftuch an und für sich bezeichnet weder eine Dienerin, noch ein Mädchen (*παρθένος*), noch viel weniger Beides zugleich. Doch darüber später! Hier im Relief würde der Charakter der Figur als Dienerin, den ihr das Kopftuch aufprägen soll, ohnedies wieder aufgehoben dadurch, dass sie Sitz hat unter den vornehmsten Göttern, mit ihnen also auf gleiche Stufe gestellt ist.

Unsere Göttin kann in Folge ihres Sitzes eben keine Dienerin sein; als solche hätte sie zu stehen, wie im anderen Chor Figur 28. Desshalb kann es auch nicht Peitho sein, die, man mag noch soviel von ihrer Verehrung in Athen reden und die Sache so plausibel darzustellen sich bestreben, als man will, immer ein Götterwesen zweiten Ranges bleibt und der Aphrodite untergeordnet[2]). Aber Peitho ist schliesslich auch aus Rücksichten innerer, geistiger Symmetrie abzuweisen. Denn wesshalb soll das Wesen der Aphrodite, sie selbst und was damit zusammenhängt, sich in dieser Götterversammlung so breit machen? Was soll sie mit Eros auf der einen, mit Peitho auf der anderen

---

Gatten, aber doch in seiner Nähe neben der Aphrodite anwies. Die Gattin durfte nicht von dem Gatten entfernt werden, sollte nicht ein Verhältniss ausgedrückt werden wie zwischen Hephaistos und Aphrodite. Apollon aber kann den Künstler nicht behindert haben. Bestand denn ein Zwang, ihn gerade hier unterzubringen? — Brunn hat offenbar das Unschickliche der Benennung Peitho erkannt und davon ausgehend einen passenderen Namen einzuschieben gesucht; das ist der vorgeschlagene Name auch sowohl für sich als mit Bezug auf Aphrodite, nur nicht in Rücksicht auf Poseidon und andere Gesichtspunkte, die sich später ergeben werden.

[1]) A. a. O. S. 258.

[2]) Vgl. Brunn a. a. O. S. 10.

Seite? Gilt ihr etwa und ihrem Anhange das Fest? Athena sitzt allein, sogar ohne Nike; die Götterkönigin oder das Herrscherpaar hat eine einzige Begleiterin, und wie wenig tritt diese hervor, wie bescheiden birgt sie sich im Hintergrund? Und Aphrodite, die schon den Eros neben sich hat, sollte noch Peitho auf der anderen Seite erhalten und zwar, den höchsten ebenbürtig, auf einem Sessel?

Der Name ist offenbar falsch gegeben. Aus gewissen Motiven machen wir leider oft zu viel, aus anderen zu wenig, wie es uns passt. Das Auflegen des Armes bezeichnet gewiss nicht ein untergeordnetes, sondern vielmehr nur ein freundschaftliches Verhältniss. Zwei gute Freundinnen sitzen so neben einander. Oder wer wollte den Hermes der anderen Reihe, weil sein Hintermann (25) ihm den Arm auflegt, für den Diener desselben ansehen? — Allein hat Aphrodite auch eine gute Freundin, die hieher gehörte? Wir werden sehen.

Wir kommen zum Abschluss unserer Götterschau. Welche Götter dürfen wir als erwiesen annehmen, welche nicht?

Richtig benannt sind: Hermes (24), Ares (27), Hera (29), Zeus (30), Athena (36), Hephaistos (37), Poseidon (38), Aphrodite (41) mit Eros (42), im Ganzen acht ohne den letzten.

Alle diese Götter (Eros ausgenommen) zählen unter die vornehmsten *θεοὶ Ὀλύμπιοι*. Daraus sind wir berechtigt, den Schluss zu ziehen, dass die noch zu benennenden ebenfalls unter die höchsten Olympier gehören werden, da sie sich durch das Zusammensitzen mit jenen (*σύνθρονοι*) als Wesen gleicher Rangstufe zu erkennen geben. Dies bestätigt sich dadurch, dass Wesen geringeren Ranges nicht sitzen, sondern stehen, wie die Göttin 28 neben Hera, sie mag nun benannt werden, wie sie will, und Eros; sowie durch die Wahrnehmung, dass der Künstler Rangverhältnisse wohl beachtet und selbst unter diesen höchsten Göttern Plätze und Auszeichnungen nach Würde oder Ehre angeordnet hat. Für die noch zu bestimmenden Götterpersonen werden wir also keine Namen bereit halten wie Dioskuren, Triptolemos, Peitho u. dgl., sondern solche, die den acht schon erkannten gleichwerthig sind.

Dieser Schluss stellt sich als berechtigt dar, ja findet einen schönen Beleg durch die Zahl der sitzenden Gottheiten, in jeder Reihe sechs, zusammen zwölf[1]).

Zwölf ist die Zahl der grossen Olympischen Gottheiten. Zwar wissen wir nicht, wann diese Zahl begründet oder festgestellt worden ist, allein feststeht, gegen Ende des VI. Jahrhunderts v. Chr. ist das Zwölfgöttersystem Thatsache[2]): Peisistratos, der Sohn des Hippias, errichtet den Zwölfgöttern auf dem Markte von Athen einen Altar (Thuk. VI, 54). Von da ab findet sich das System in ganz Hellas bekannt und erhält sich durch das ganze Alterthum hindurch. Die Namen der in dasselbe gehörigen Gottheiten kennen wir zwar erst aus späteren Zeugnissen, allein ihre häufige Erwähnung ohne Namensangabe zeigt deutlich, dass sie allgemein bekannt und immer dieselben waren[3]).

Lokale Culte, wie der von Olympia (Pind. Ol. V, 5 mit Schol. Paus. V, 14, 5), wo die heilige Zwölfzahl durch Einschiebung einiger anderer an Ort und Stelle hochverehrter Gottheiten voll gemacht wurde, d. h. diese Lokalgötter als gleichen Rangs mit jenen allgemein angenommenen hingestellt, nicht für die 12 Götter (*οἱ δώδεκα*) ausgegeben wurden, erschüttern das System nicht, sondern bestätigen nur die allgemeine Verbreitung desselben in Hellas[4]).

Werden wir nun bei jedem Kunstwerke, das die heilige Zwölfzahl bietet, erwarten dürfen, dass die bekannten zwölf Gestalten, sechs männliche, sechs weibliche dargestellt seien? Nein, schon die Beschreibung des Pausanias von der Basis des Olympischen Zeus, die sogenannte Kapitolinische Brunnenmündung können uns eines besseren belehren. Der Künstler hat bei seinen Darstellungen immer

---

[1]) Vgl. hiezu Petersen a. a. O. S. 318 ff.

[2]) Vgl. Chr. Petersen, das Zwölfgöttersystem S. 5 ff. Paus. I, 3, 2. I, 40, 2. Apollon. Arg. II, 533 mit Schol.

[3]) Schon vorausgesetzt ist das System durch Hymn. Hom. in Merc. 126:

αὐτὰρ ἔπειτα
Ἑρμῆς χαρμόφρων εὐρύσσατο πίονα ἔργα
Λείῳ ἐπὶ πλαταμῶνι καὶ ἔσχισε δώδεκα μοίρας
Κληροπαλεῖς, τέλεον δὲ γέρας προσέθηκεν ἑκάστῃ.

[4]) Vgl. bezüglich des Olympischen Systems Welcker, gr. Götterl. II, S. 175. Chr. Petersen a. a. O. S. 19 mit Anm. 84.

besondere Zwecke im Auge, lässt also mit Rücksicht darauf die eine oder andere Gottheit weg, ordnet dagegen eine andere dafür ein, nicht als ob das System oder die Namen geschwankt hätten, bald Charis, Herakles, Amphitrite dazu gerechnet worden wären, Demeter aber und Ares nicht, sondern weil in dem betreffenden Werke an Stelle der eingebürgerten Gottheiten andere, die gleich hoch erachtet und geglaubt wurden, — und damit sind bestimmte Schranken für die Auswahl gegeben — zweckentsprechender zur Darstellung kommen konnten [1]).

Wo es sich um die Erklärung eines vorliegenden Kunstwerkes handelt, haben wir also diesen Gesichtspunkt nicht aus dem Auge zu verlieren, während wir andrerseits festhalten müssen, dass die Zwölfzahl stets die höchsten Bewohner des Olymps anzeige, nicht eine Zusammenstellung von Götterwesen, wie Eros, Peitho, Hebe, Asklepios u. dgl.

Damit haben wir die Richtschnur, die wir bei Deutung der Göttergestalten des Parthenonfrieses einzuhalten haben. Petersen hat das Verdienst, den haltlosen Versuchen gegenüber, theils nach Attributen, theils auf Grund von Combinationen, theils mit Rücksicht auf lokale Culte den Gottheiten Namen zu ertheilen, mit Entschiedenheit davon ausgegangen zu sein, dass nicht ein *örtlicher Götterverein* (Welcker), sondern der *nationale* der Olympischen Götter dargestellt sei. Allein es ist, als ob das Princip nicht bloss der äusseren Anordnung nach, sondern auch geistig erst den Einzelerklärungen nachhinke; jedenfalls war Petersen weniger glücklich in Durchführung desselben.

Es liegt nichts vor, was uns von vornherein zu der Annahme veranlassen könnte, der Künstler des Frieses habe mit Rücksicht auf speciell attischen Cult ein von dem gewöhnlichen abweichendes System darzustellen gehabt. Im Gegentheil, in Athen scheinen die bekannten Zwölfgötter besondere Verehrung genossen und das System von dort aus sich hauptsächlich verbreitet zu haben [2]).

---

[1]) Welcker, gr. Götterl. II. S. 173: *Den Künstlern und Dichtern wird überhaupt in solchen Zusammenstellungen einige Freiheit gestattet gewesen sein.* Lehrreich ist in dieser Hinsicht die Darstellung an der Zeusbasis, worüber Petersen a. a. O. S. 373 nachzusehen, der das massgebende Princip der Anordnung unzweifelhaft richtig erkannt hat.

[2]) Welcker, gr. Götterl. 166, 167.

Bestimmt sind Hermes, Ares, Hera, Zeus, Athena, Hephaistos, Poseidon, Aphrodite; es müssen also noch gesucht werden: Hestia, Demeter, Apollon, Artemis.

Die *zu ernste und unbewegliche* Hestia will Petersen ausgeschlossen wissen. Ich kann ihm hierin nur beistimmen. Plato lässt im Phädrus, während die übrigen von den Zwölfgöttern durch das Weltall fahren, Hestia allein zu Hause [1]). Diese Vorstellung entspricht ganz dem innersten Wesen der Hestia, sei es, dass sie Plato selbst erdacht, sei es, dass er sie, was ich für wahrscheinlicher halte, aus der allgemeinen Volksanschauung entnommen hat. Hestia bezeichnet ja den Herd des Hauses, ist als Herdgöttin an das Haus gebunden. Alle Götter mögen sich vom Olympos entfernen, mögen durch die Welt reisen, sie bleibt unverrückt an ihrem Platze. Poetisch wird dieses ihr stabiles Wesen ausgedrückt in dem Homerischen Hymnus auf Aphrodite 29:

τῇ δὲ πατὴρ δῶκεν καλὸν γέρας ἀντὶ γάμοιο,
καί τε μέσῳ οἴκῳ κατ᾽ ἄρ᾽ ἕζετο πῖαρ ἑλοῦσα.

Das auf dem Friese dargestellte Fest begibt sich auf Erden. Die Götter sind vom Olymp gekommen; nur Hestia muss das Haus hüten. Allein sie ist nichts desto weniger ihres Antheils an den Ehren und dem Opfer gewiss; denn so fährt der Hymnus fort:

πᾶσιν δ᾽ ἐν νηοῖσι θεῶν τιμάοχός ἐστιν
καὶ παρὰ πᾶσι βροτοῖσι θεῶν πρέσβειρα τέτυκται [2]).

Ueberblicken wir jetzt den Fries! Hestia kann in der That nicht anwesend sein. Neben Aphrodite darf die Göttin, welche die Liebeswerbungen zweier Götter ausgeschlagen und ewige Jungfräulichkeit sich erwählt hat, ihren Sitz nicht haben, noch viel weniger in so freundlichem Verhältniss mit der Liebesgöttin stehen. Figur 40 kann also nicht Hestia sein; von den übrigen Göttinnen aber bleibt nur noch 26 zu benennen übrig. Die Fackel könnte für Hestia angeführt werden [3]). Allein welchen Platz hätte die *θεῶν πρέσβειρα*,

---

[1]) Phaedr. p. 247a: μένει γὰρ Ἑστία ἐν θεῶν οἴκῳ μόνη, τῶν δὲ ἄλλων ὅσοι ἐν τῷ τῶν δώδεκα ἀριθμῷ τεταγμένοι θεοὶ ἄρχοντες ἡγοῦνται κατὰ τάξιν, ἣν ἕκαστος ἐτάχθη.

[2]) Sie bittet sich die Erstlinge der Opfer aus Schol. Aristoph. Vesp. 846.

[3]) **Brunn**, bull. d. Inst. 1860, p. 69.

die Tochter des Kronos und der Rhea eingenommen? Sie wie eine alte Jungfer unter diesem jungen, unbärtigen Volk mit den nackten Beinen, neben dem sitten- und zügellosen Ares? Und sollen wir unseren Augen trauen, einem dieser Jünglinge schiebt sie sich zwischen die Kniee, sie, die jungfräuliche Titanin, die ihm nicht Mutter, noch Schwester sein kann? Das wäre ein bedenklicher Zug von Jungfräulichkeit! — Hestia fehlt also wirklich.

Ist Hestia abwesend, und sie ist es sicher, so muss eine Ergänzung durch eine andere Gottheit stattgefunden haben. Fragen wir, ohne uns zunächst um die Friesdarstellung zu bekümmern, welche Gottheit durfte in Athen erwarten, den frei gewordenen Sitz unter den grossen Göttern zu erhalten? Der in Athen durch die glänzendsten Feste gefeierte und hoch verehrte Dionysos.

Ist unsere Annahme richtig, so muss die Darstellung 7 männliche Gottheiten enthalten, da Dionysos dazu gekommen, und 5 weibliche, da Hestia nicht mit gekommen. Und so verhält es sich in in der That.

Jetzt ist unsere Aufgabe, Demeter, Apollon, Artemis, Dionysos in dem Bildwerk aufzufinden. Alle Wahrscheinlichkeit hat es für sich, dass Demeter und Dionysos nicht weit von einander sitzen werden; als gewiss aber dürfen wir voraussetzen, wenn nicht ein bestimmtes Hinderniss bestand — und welches sollte dieses sein, die beiden Letoiden unmittelbar neben einander zu finden.

Doch zuvor noch Eines! Während Andere Artemis stillschweigend ausschliessen, will Petersen ihre Abwesenheit begründen. Sie, die als hurtige Jägerin überhaupt selten sitzend erscheine, sei zu unruhig für die ruhige Festschau[1]). Das ist es, woran Petersen's Darlegung krankt, dass er nach der Einzelerklärung den obersten Grundsatz umzuwandeln, ihn jener anzubequemen sucht, wodurch natürlich der Grundsatz selbst in Gefahr gerathen muss. So kommt Peitho in die Gesellschaft der höchsten Olympier hinein, Artemis heraus ohne irgend welchen anderen Grund als die eitle Ansicht, für Figur 40 lasse sich keine bessere Benennung finden als Peitho, für Artemis aber erweise sich überhaupt keine Figur

---

[1]) A. a. O. S. 320.

als passend. Mag Artemis immerhin die hurtige Jägerin sein; hindert sie das zu sitzen? Wie oft sitzt sie auf Vasenbildern? Doch wozu an Monumente appelliren, wo die Willkür der Hypothese handgreiflich ist? So lange selbst der stürmische Ares sitzt, wird auch die Jägerin noch die ruhige Festschau vertragen können. Demnach dürfen wir unbeirrt weiter schreiten in Lösung unserer Aufgabe.

Dionysos ist der Jüngling 40.

Jedes Merkmal, das oben an ihm hervorgehoben worden ist, sprach ebenso entschieden gegen Apollon wie für Dionysos. Oder will Jemand in Abrede stellen, dass er von allen Göttern, bärtigen wie unbärtigen, am sanftesten, weichsten bewegt ist? Man vergleiche die Wendung von 25, dem Pseudo-Dionysos, mit unserer Gestalt! Dort männliches, energisches Wesen in entschiedener Wendung und sicherer Haltung, hier eine an's Weibliche streifende πϱαότης in der schiefen Haltung und sanften Drehung des Oberkörpers.

Und aus einem Gusse ist der Gott von Kopf bis zu Fuss. Man gebe uns nur den Kopf bis zu den Schultern — es ist schon Dionysos. Denn kein Gott, keine Göttin bewegt ihr Haupt so sentimental, so schwärmerisch! Ich will nicht den in der ganzen Zeichnung derben Hephaistos erwähnen; allein blicken wir auf Hera! Wie hier Dionysos sich zu Poseidon, so wendet sie sich dort zu Zeus; und dennoch, welch eine Verschiedenheit des Charakters! Aufrecht hält sie sich und gerade trägt sie das Haupt auf den Schultern. Dagegen sitzt Dionysos wie hingegossen, so weit dies von einer sitzenden Person sich sagen lässt, das Haupt nahezu schmachtend bewegt.

Ja, keine Göttin hält sich so weich und nachgiebig, wie dieser Gott, selbst nicht Aphrodite. Bei dieser zeigt sich das Sanfte, Weichliche ihres Charakters in dem Auflegen der Arme, bedeutender, wirksamer aber in den vorgestreckten Beinen mit über einander geschlagenen Füssen, wodurch sie ihnen bequemen Halt gibt. Sie allein unter den Göttinnen sitzt in diesem Schema, während ihre Nachbarin (40), Athena, Hera das eine Bein vor, das andere zurück setzen, eine Haltung, wie sie (von Ares ist abzusehen) alle männlichen Gottheiten beobachten — ausser

Dionysos. Dieser nur hält sie wie Aphrodite und zeigt so sein weibisches Wesen an.

Pheidias hat hier ein Meisterstück geliefert — und doch ist es verkannt worden! Dieses sanfte, träumerische Götterwesen — das einzige sentimentale von allen Zwölf, die Frauen nicht ausgenommen, hat, wie zu erwarten war, nicht verfehlt, seinen Eindruck auf die modernen Beschauer zu machen. Sind wir, sentimentales Geschlecht, doch so nah mit ihm verwandt! Und weil uns dieses Wesen so zusagt, weil uns das *ewig Weibliche* in ihm so anzieht, darum musste es Apollon sein, der Gott der Poeten. Wir ertappen uns hier in evidentester Weise auf einer Selbsttäuschung. Verbessern wir getrost unsere Vorstellung von dem Apollon der Zeit des Pheidias, so wie wir unsere Vorstellung von Zeus schon verbessert haben!

Warum dieser Gott am meisten drapiert ist, warum er von seinen jugendlichen Genossen allein das Himation bis auf die Füsse trägt, warum er dasselbe im Gegensatz zu den älteren Göttern sogar über den Oberkörper geschlagen hat, ist nun wohl aufgeklärt. Man muss sich nur verwundern, dass uns dieses nicht weniger verständliche als einfache Merkmal, das der Künstler dem Gotte als rein äusserliche Kennzeichnung noch mitgegeben, nicht längst über die richtige Deutung aufgeklärt hat.

Und wem ziemte der Kranz mehr als ihm, dem Gott des Weines, als dessen beständiges Attribut man den Kranz betrachten darf, den wir selbst in plastischen Werken häufiger mit Kranz als ohne Kranz finden? Ich kann jetzt beifügen, dass die am Haupte des Gottes befindlichen Bohrlöcher allein statt auf Apollon auf Dionysos schliessen liessen. Bekränzt war der Gott; wäre es Apollon, so müsste der Kranz von Lorbeer gewesen sein. Nun aber wachsen die Blätter des Lorbeers gegenständig, die Bohrlöcher jedoch zeigen, wie ich aus Michaelis' Atlas und einer Photographie ersehe, nicht gegenständige, sondern alternirende Blätter an. Also Epheu u. ä., aber nicht Lorbeer! — Die erhobene Linke stützte der Gott auf den Thyrsus.

Merkwürdig ist die Uebereinstimmung unserer Figur mit einem Dionysos auf attischen Münzen, dessen Schema man von der Statue des Alkamenes in dem alten Heiligthum des Dionysos im Stadt-

viertel Limnae zu Athen entnommen glaubt (Paus. I, 20, 2. Overbeck, Gesch. d. Plastik I. S. 242). Ein Zusammenhang der Typen lässt sich nicht verkennen. Wenden wir die Figur des Frieses, disponiren sie zu einer Einzelfigur und benehmen ihr die für eine Cultstatue nicht wohl zulässige, bequeme Beinhaltung, so erhalten wir das Schema der Münze. Besonders auffallend ist die durchaus gleiche Anordnung des Gewandes und der Arme. Alkamenes hätte demnach im Wesentlichen den Typus wiedergegeben, den der Gott durch seinen Lehrer Pheidias empfangen hatte. Oder sollte jene Statue, die den Gott bärtig zeigt, früher entstanden sein als der Fries? Jedenfalls sehen wir hier ein Gemeingut der Pheidias'schen Schule.

Neben Dionysos sitzt Demeter (40), nur nicht zu ihm gewendet, sondern mit Aphrodite sich unterhaltend und gegen den Zug blickend.

Wären Dionysos und Demeter zu einander in Beziehung gesetzt worden, so war Poseidon isoliert, wie jenseits Ares isoliert ist. Für diesen aber dient die, sei es selbstgewählte, sei es gegebene Einsamkeit oder Vereinzelung zum Charakterzug; bei Poseidon, dem vornehmen, älteren Gott, wäre sie nicht zu billigen. Und nicht Poseidon allein, auch Aphrodite wäre so isoliert worden, hätte, wie man sagt, keine Ansprache.

Eine Anordnung der Art, dass Poseidon und Aphrodite, Dionysos und Demeter neben einander zu sitzen kämen, würde eine unstatthaft gleichmässige Abwechselung der Geschlechter ergeben im Vergleich zu der anderen Götterreihe; die Geschlechtsverschiedenheit würde zu sehr in den Vordergrund getreten sein, ein Princip, gegen dessen Betonung hier mancher Grund vorlag. Das Gleiche gilt für die Anordnung: Poseidon und Demeter, Dionysos und Aphrodite. Diesen an und für sich trefflich zusammengehenden Paaren hatte nämlich der Künstler links, wo er nur ein Weib unter drei Jünglingen zur Verfügung hatte, nichts Entsprechendes gegenüber zu stellen; er durfte also die Anordnung in Paaren von Mann und Weib jedenfalls nicht einseitig zum Princip erheben, sondern musste auf dasselbe, auch wenn es sich durch die darzustellenden Personen wie von selbst zu gestalten schien, Verzicht leisten. Nur für die beiden mittleren Figuren der Gruppe ergab sich bei

der gewählten Anordnung ein Geschlechtswechsel; der aber entspricht der jenseitigen Reihe, in welcher die Mittelfiguren ebenfalls verschiedenen Geschlechtes sind.

Schliesslich könnte man noch den Künstler ausforschen wollen darüber, wesshalb er nicht Dionysos Poseidon, Demeter Aphrodite oder Poseidon Dionysos, Aphrodite Demeter angeordnet habe. Die geringeren Vorzüge dieser Vorschläge springen in die Augen. Im ersten Falle würde der vornehmere Gott nicht bloss auf den geringeren gefolgt sein, sondern der vornehmere hätte sich auch an den geringeren, der ältere an den jüngeren wenden müssen. Im zweiten Falle wäre Demeter, die Schwester des Zeus, unbilliger Weise gegen die jüngere Aphrodite zurückgesetzt worden; doch darauf hätte der Künstler vielleicht weniger Gewicht legen können — wir können in solche Feinheiten von Götteretiquette und religiösen Anschauungen nicht nachfühlen —, gewiss aber hätte er dabei grössere Vortheile geopfert, als er auf seine Weise erreicht hat. Poseidon nämlich wäre so von Demeter getrennt worden (also der schliesslich gewählten Anordnung entsprechend), aber auch Dionysos von Demeter, und zum Ersatz hätte der Künstler nur die zweifelhafte Errungenschaft der weniger edlen Verbindung von Dionysos und Aphrodite erhalten. Diese Verbindung hätte in den Augen des Beschauers der sittlichen Höhe der Göttin Eintrag thun müssen, während ihre Würde durch die Zusammenstellung mit Demeter im Gegentheil gestiegen ist[1]).

Kurz, wir dürfen die Sache betrachten, wie wir wollen, Pheidias musste aus den besprochenen Entwürfen den auswählen, den er gewählt hat. Aehnliche Bemerkungen über den kunstklugen Sinn, womit Pheidias seine Anordnung geplant hat, werden wir Gelegenheit haben, auch bei der anderen Reihe zu machen. Es sind diese Bemerkungen nicht mit Conjekturen zu verwechseln; sie sind eine Art Rechnungsexempel, das wir Pheidias nachrechnen können.

---

[1]) Die Anordnung: Demeter, Aphrodite, Poseidon, Dionysos, also Umstellung der Paare liess sich nicht wählen mit Rücksicht auf Poseidon.

Doch ich bin mir selbst vorangeeilt; ich soll ja erst beweisen, dass die neben Dionysos sitzende Frauengestalt wirklich Demeter ist. Freilich die Anordnung dieser ganzen Gruppe hat, wenn man die richtigen Namen auch nur einmal im Zusammenhang gedacht hat, so etwas Packendes, Bestechendes, dass man sie nicht mehr aufgeben zu können glaubt. Sie leuchtet eben dem Verstande unmittelbar ein. Was aber soll Apollon neben Peitho oder Amphitrite zwischen Poseidon und Aphrodite? Wie kommt er in diese Gesellschaft, was fesselt ihn an sie? Nichts als die Unbeholfenheit der Interpretatoren.

So konnte ich mir nicht versagen, zunächst einen Einblick in die herrlich ausgewählte, wenn man es sich überdenkt, nothwendig sich ergebende Zusammenstellung zu eröffnen. Ich stelle einem Künstler die Aufgabe, die Zwölfgötter mit der Variation, dass der Hestia Sitz Dionysos erhalte, zu gruppieren, und zwar nach Belieben in kleineren und grösseren Gruppen; die Ohren des Midas gehören ihm, finden sich nicht schliesslich zusammen: Zeus und Hera, Athena und Hephaistos, Poseidon und Demeter oder Dionysos und Demeter, Aphrodite und Ares — doch halt, ich habe einen Zusatz zu machen; Ares muss von seiner Geliebten getrennt werden, ihr buhlerisches Wesen soll nicht durch diesen Zug hervortreten! Nun, so verbessern wir uns und stellen sie zum Gatten! Diesen Platz aber würde sie selbst nicht wählen; nichts zieht sie zu Hephaistos als das Joch der Ehe. diesem ehelichen Verhältniss aber soll sie kein Opfer bringen und dadurch eine strenge, pflichtgetreue Ehegattin scheinen, was sie doch in der That nicht ist. Lassen wir also das vorige System und ordnen sie der Gruppe Poseidon, Demeter, Dionysos bei! Nun folgt die Detailanordnung mit der Frage, zu welcher von diesen drei Gottheiten sie sich besser geselle? Darauf aber ist oben schon geantwortet worden.

Das mag sich Alles richtig verhalten; allein trägt denn Figur 40 auch wirklich Kennzeichen der Demeter? Es ist doch begreiflich, dass man eine Gewähr der Richtigkeit der aufgestellten Gesichtspunkte auch in der Gestalt selbst haben will. Diese Demeter trägt keine Fackel, wird eingeworfen! Allein wie oft sehen wir sie in

Bildwerken ohne diese[1])? Sie ist ihr nicht unerlässlich. In Demeter, der Personification der fruchtbaren Erde, verbinden sich zwei Seiten. Sie ist unterirdische Gottheit, *χθονία*; diese Seite bezeichnet das ihr häufig gegebene Attribut der Fackel. Sie ist Göttin der Oberwelt und damit Olympische Göttin; als solche bezeichnen sie Aehren und Mohn[2]). Ich gehe, statt die Benennung von Figur 26 wegen der Fackel auch nur einen Augenblick für richtig zu halten, soweit zu behaupten, der Künstler durfte hier der Demeter die Fackel allein, ohne weiteres Attribut gar nicht geben; sie wäre dadurch nicht als Olympierin, nicht als die fruchtspendende (*Ἀνησιδώρα*) Göttin gekennzeichnet worden, sondern ihr Wesen als unterirdische Gottheit wäre dadurch allein zum Ausdruck gekommen. Jene Gestalt 26 trägt aber kein weiteres Attribut; die Fackel, das Lichtsymbol, in ihren Händen wird also nicht auf die Unterwelt, es wird auf die Oberwelt Bezug haben und desshalb eine andere Gottheit als Demeter bedeuten müssen.

Dagegen aber hielt unsere Demeter (40) in der erhobenen und an die Brust gelegten Hand, wie ein Bohrloch im Winkel des kleinen Fingers zeigt, ein Attribut, das nach Führung des Armes und Gestus der Finger in der That nichts besser konnte, als ein Büschel Aehren oder Aehren mit Mohn. Auch ohne meine Deutung musste Michaelis schon auf ein Aehnliches rathen[3]).

Rücksichtlich der Charakteristik der Göttin wollen wir uns nicht mit den oft gemissbrauchten und immer subjektiven Bezeichnungen, es sei eine volle, matronale Gestalt u. dgl. befassen. Die Matrone wird klar sowohl durch die Verbindung mit Aphrodite als aus der Gewandung.

Auf die Vorstellung, es könne hier eine Dienerin der Aphrodite sitzen, ernstlich einzugehen, ist, wie oben erörtert worden, zu viel verlangt. Soll aber die Göttin, die in freundschaftlicher Beziehung mit Aphrodite sitzt, eine jungfräuliche Göttin sein? etwa

---

[1]) Man mustere, um von anderem Material abzusehen, nur die bei Strube, Studien über den Bilderkreis v. Eleusis S. 9—15 zusammengestellten Darstellungen.

[2]) Vgl. Welcker, gr. Götterl. II, 467 ff.

[3]) Vgl. a. a. O. S. 258. S. auch Petersen a. a. O. S. 269. Was die Fingerhaltung betrifft, vgl. die Demeter der Poniatowski-Vase Él. cér. III, 63.

Artemis, die ja noch unterzubringen wäre? Gewiss nicht; denn nicht ein einziger Zug würde auf dieselbe passen. Die Matrone dagegen zeigt ihre ganze Erscheinung an. Der Chiton entblösst die Schulter und fällt gegen den Busen hinab; eine solche Unbekümmertheit, Sorglosigkeit um die Bedeckung der Formen würde wenig Zartgefühl und Schamhaftigkeit bei einer Jungfrau verrathen, nichts Auffallendes aber hat sie bei dem mütterlichen Weibe. Bei Erklärung von Bildwerken werden solche Gesichtspunkte häufig im verkehrten Sinne benützt. Eine Person, die verhältnissmässig am wenigsten aufmerksam ist auf die Blössen ihres Körpers, kann nicht ein Mädchen sein, sondern nur eine Frau, die dadurch ihrer Schamhaftigkeit nichts mehr vergibt.

Oft bekommt man zu lesen, Demeter sei in der Kunst durch volle Gewandung ausgezeichnet worden. Abgesehen davon, dass solche Angaben stets ihr Missliches haben wegen zu grosser Unbestimmtheit, kann ich diesen Satz weder als erwiesen, noch erweisbar halten. In den Bildwerken der eigentlich hellenischen Kunst sehen wir die Göttin regelmässig in Chiton und Himation, der gewöhnlichen Frauenkleidung. Das Himation ist dabei so gelegt, dass es den Chiton bald mehr, bald weniger bedeckt, ganz wie bei anderen Frauen, die diese Kleidungsstücke tragen. Von einer absichtlichen, von den Künstlern mit einer gewissen Regelmässigkeit beobachteten Disposition zum Zwecke vollständiger Einhüllung, wie das z. B. an den Gestalten des Frieses 57, 60, 61 ersichtlich ist, ist auch nicht im entferntesten etwas nachzuweisen. Warum auch? Was sollte der Grund gewesen sein, wesshalb Demeter eine besondere Kennzeichnung dnrch volle Gewandung erhalten hätte? Sie ist keine jungfräuliche Göttin wie ihre Schwester Hestia, noch eine Götterfrau wie Aphrodite, die ihre körperliche Schönheit glänzen und sehen lassen will. Desshalb verhüllt sie sich weder in auffallender Weise, um schamhaft zu erscheinen, oder ihre Formen vollständiger den Blicken zu entziehen, noch entblösst sie sich mehr als üblich, um körperliche Reize hervortreten zu lassen. Sie ist das Bild einer Mutter, die weder jüngferlich verschämt thut und etwas heuchelt, was sie nicht ist, noch die Schamhaftigkeit durch irgend eine Unziemlichkeit verletzt. Wie berechtigt diese

Auffassung, erweist eine Reihe von sicheren Darstellungen[1]), wo Demeter ganz ihrem Wesen entsprechend in der gewöhnlichen Frauentracht, d. h. Chiton und Himation, dargestellt ist, ohne irgendwie ersichtliches Streben, der Gewandung eine besondere, charakteristische Fülle zu geben[2]). Mit dem stehenden Typus der Göttin aber dürfen nicht Situationen zusammengeworfen werden, in denen sie über den Verlust ihres Kindes trauert. Galt es eine solche darzustellen, so verstand sich die Verhüllung von selbst; sie würde sich aber unter denselben Umständen für jede andere Göttin ebenso gut verstanden haben. Daher ist es unstatthaft, hieraus für die Darstellung der Göttin unter den Olympiern Nebenzüge zu entnehmen, die ihrem mythologischen Wesen, als Ganzes gefasst, ferne liegen und nur partiell begründet sind, d. h. bei ihrer Auffassung als trauernde Mutter, deren Kind in die Unterwelt gegangen ist.

Betrachten wir die Friesdarstellung, so fällt auf, dass der Künstler nur den beiden Gestalten 40 und 41 einen halbärmeligen Chiton mit Himation gegeben hat, dagegen den anderen die verschiedene Tracht des Doppelchitons. Wir möchten natürlich den Grund dieser Unterscheidung wissen; denn dass der Künstler den Zufall in irgend einer Sache habe walten lassen, mag, so sehr das Meiste wie durch Zufall entstanden aussieht, derjenige glauben, der das Werk nur oberflächlich sich beschaut hat.

Könnten künstlerische Rücksichten obgewaltet haben? fragen wir. Warum nicht? Lehrt uns doch die Darstellung der Opfergeräth tragenden Athenienserinnen mit Bestimmtheit, dass künstlerische Rücksichten den Wechsel der einen und der anderen Tracht herbeigeführt haben. So sind die Oinochoeträgerinnen 9 und 11 mit Chiton und Himation angethan, die dazwischen gehende 10 aber mit dem Doppelchiton, entsprechend 58 und 59 im anderen Zuge; von den

---

[1]) Él. cér. III, 47, 50 (Müller-Wieseler II, 111), 51, 52 (Gerhard A. V. I, 75), 53, 54, 55, 56, 57, 59, 61, 62, 63 B. u. v. a.

[2]) Wie unheilvoll überhaupt Bezeichnungen wie *volle Gewandung*, *matronale Erscheinung* u. dgl. werden können und wie wenig mit solchen Kriterien sich erzielen lässt, zeigt am besten das grosse Eleusinische Relief und die Litteratur darüber, vgl. Kekulé, Bildwerke d. Theseion Nr. 67 S. 32. Von den Interpretatoren hält der eine dieses, der andere jenes für volle Gewandung oder matronale Gestalt, so dass auf jenem Werke Demeter und Kore so zu sagen mit jeder neuen Erklärung den Platz wechseln müssen.

Phialeträgerinnen sehen wir auf der einen Seite 4, 5, 6 in Chiton und Himation, 55, 62 hingegen auf der anderen in Doppelchiton mit Mäntelchen, während 60, 61, 63 wieder Chiton mit Himation anhaben; ja selbst die beiden Trägerinnen des Thymiaterion, 56 und 57, sind die eine mit Doppelchiton, die andere mit Chiton und Himation bekleidet. Da sehen wir also bestimmt, dass der Künstler zunächst auf einen Wechsel der Draperie ausgegangen ist. Wen würde es auch erfreuen, wenn er diese Gestalten musternd stets denselben Gewandmotiven begegnete? Die Eintönigkeit aber, die entstehen musste, wenn der Künstler allen dasselbe Gewand gab, konnte zwar wieder durch verschiedene Wendungen der Gestalten aufgehoben werden, allein nur in sehr beschränktem Masse.

Demnach bleibt die Annahme, mit der einen Tracht seien Frauen, mit der anderen Jungfrauen gemeint, eine unbewiesene Hypothese, die nur darin einen gewissen Halt zu haben scheint, dass allerdings die gewöhnliche Tracht der Frauen in griechischen Bildwerken nicht jener Doppelchiton, sondern Chiton mit Himation ist. Diesen Halt freilich entreisst uns der Fries selbst sofort wieder, indem die beiden Gestalten 31, 32, die sich durch ihre geringere Grösse, sowohl mit 33 als den anderen Gestalten im Zuge verglichen, bestimmt als Mädchen zu erkennen geben, dennoch Chiton und Himation tragen, nicht den Doppelchiton.

Wenn wir so schon aus dem Friese selbst ersehen, dass auch Mädchen (*παρθένοι*) Chiton und Himation tragen, also reine Willkür ist, die mit diesen Kleidungsstücken versehenen Gestalten für Frauen oder sagen wir für anderen Standes zu halten als die mit dem Doppelchiton bekleideten[1]), so bestätigt sich dies durch viele andere Bildwerke der guten Zeit. Demnach ist es, so lange nicht über ähnliche Dinge eine eingehende Untersuchung vorliegt, die freilich mit dem dazu erforderlichen kunstgeschichtlichen Verständniss angestellt sein müsste, gerathen, sich daran zu halten, dass Chiton und Himation sowohl zur Frauen- als zur Jungfrauentracht gehören, Jungfrauen jedoch auch in Chitonen, sowohl dem

[1]) Michaelis, a. a. O. S. 252: *Die Frauen glaubt Visconti durch den Mantel von den Mädchen unterschieden, was immerhin möglich ist, wenn man es nicht vorzieht, darin nur eine künstlerisch erwünschte Abwechslung des Kostüms zu erblicken.*

dorischen als dem attischen Doppelchiton erscheinen, welche Tracht aber keineswegs für Frauen ausgeschlossen, sondern nur seltener ist[1]).

Wenn sich dies auch so verhält, so fällt es uns doch schwer, anzunehmen, lediglich aus künstlerischen Rücksichten hätten die beiden äussersten Gestalten rechts eine von den anderen drei Götterfrauen verschiedene Tracht erhalten. Abwechslung erzielte ja der Künstler, wie wir gesehen haben, ohne Zweifel; allein hier, wo es sich um Kennzeichnung bestimmter Charaktere handelte, die sicher vom Beschauer erkannt und auf den ersten Blick mit den richtigen Namen belegt werden sollten, war es nicht gleichgültig, wie bei den namenlosen Athenienserinnen, welche Figur die eine, welche die andere Gewandung erhielt. Wie begründet solche Erwägungen sind, leuchtet ein, wenn man sich z. B. vorstellt, Athena erschiene in der Tracht von Figur 40, und diese in der der Athena. Unser Verständniss würde dadurch sofort verwirrt und zwar mehr als wir jetzt schon vermuthen können, wo Figur 26 noch nicht erklärt ist. Dazu kommt, dass für den Eindruck der Umstand nicht ohne Bedeutung bleibt, dass unsere Göttinnen sitzen. Die Athenienserinnen mit dieser Tracht haben sich entweder auffallend in das Himation gehüllt oder dasselbe wenigstens derart quer über die Schulter geschlagen, dass immer ein grosser Theil des Oberkörpers davon bedeckt ist. Sitzender Weise aber wird das Himation am zweckmässigsten über den Schoss gelegt, während der Oberkörper frei bleibt; es müsste denn sein, dass ein eigenes Motiv ersonnen wird, dasselbe auch für die oberen Partien zu benutzen, wie dies bei Dionysos (39) in grossem Masse, theilweise auch bei 30, 37 geschehen ist. Zwar deckt den beiden sitzenden Gestalten der Chiton mit seinen Halbärmeln ausser dem Rumpf noch ein Stück von den Armen; allein die Hülle ist dennoch eine schwächere, weil in dem dünnen,

[1]) Vgl. Overbeck, Gall. her. Bildw. Taf. VIII, 7 (Mädchen im blossen Chiton und Chiton mit Himation), XI, 1 (Hera im attischen Doppelchiton); XVI, 16 (Hekuba im dorischen Chiton), XXVI, 12 (Helena im dorischen Chiton); XXVI, 4 (Helena im Chiton mit Himation), XXXI, 2 (Mädchen im blossen Chiton und Chiton mit Himation), um nur die mir nächstliegenden Beispiele als Beweis anzuführen. Vgl. die Statuen der Athena, die bald ἐν χιτῶνι ποδήρει dargestellt ist, bald in Chiton und Himation; ferner das Bild der Hera mit Chiton und Himation im Theseionfries und dasjenige in unserem mit dem blossen Chiton.

weichen Stoffe die Formen sich bestimmter abdrücken und der geringere, weniger feste Anschluss um den Nacken bei jeder Wendung des Rumpfes und einer stärkeren Bewegung der Arme eine theilweise Entblössung der Schulterpartien herbeiführen kann (vgl. Michaelis Atlas Taf. 6, E, F, und dagegen K, L, M). Unter solchen Umständen wird der Künstler schwerlich seinen Wechsel in der Gewandung so angeordnet haben, dass die weiblichere, weniger strenge Tracht auf die jungfräulichen, gestrengeren und spröderen Charaktere traf, die mehr männliche (weniger weibliche) und ernste Tracht auf Frauencharaktere, in denen Jungfräulichkeit oder gestrenges Wesen nicht besonders hervortreten. Der Künstler durfte eben bei den Gottheiten nicht bloss Draperiewechsel herbeiführen wollen, sondern musste durch denselben, also durch den Gegensatz, auch zugleich charakterisiren. Und das hat er gethan.

Für unsere beiden Göttinnen also wären wir berechtigt, zu schliessen, 1) dass es Frauen sind, keine Jungfrauen, 2) dass es Wesen sind, in deren Charakter Ernst und Strenge weniger hervortritt als Weiblichkeit. Darnach können wir im Hinblick auf unsere völlig gesicherte Annahme, dass hier nur Götter des Zwölfsystems mit Hinzunahme des Dionysos statt der Hestia sitzen, unter den anwesend vorausgesetzten Göttinnen als Hera, Athena, Artemis, Demeter, Aphrodite, da Hera nicht in Betracht kommen kann und zwar ganz entsprechend unserer gegebenen Erläuterung, nur noch zwei annehmen, auf welche die Wahl des Künstlers bei Anordnung dieser Gewandung fallen konnte, nämlich Aphrodite und Demeter. Und diese sind es[1]).

Wir haben jetzt schon Vieles gewonnen, was uns überzeugen muss, dass die Figur, die uns beschäftigt, Demeter sei: 1) die Einordnung in die Gruppe Poseidon — Aphrodite neben einem Jüngling, der, wie bewiesen, kein anderer als Dionysos sein kann; 2) die Hebung des Arms mit einem leichten, nicht grossen Attribute, das nach Fingerhaltung nichts besser sein kann als ein Aehrenbüschel; 3) die Gewandung als Götterfrau ohne irgend welche Nebenbeziehung des Jungfräulichen und Gestrengen oder des Leicht-

[1]) Von diesem Gesichtspunkte aus gienge auch die von Brunn vorgeschlagene Benennung *Amphitrite* an, allein auch nur von diesem, s. o.



sinnigen und Verführerischen; jetzt folgt ein Viertes, nämlich das Kopftuch, welches ihr Haupt umwindet.

Schon oben habe ich zugegeben, dass in griechischen Bildwerken das Kopftuch oder die Haube oft von Jungfrauen getragen werde, oft von Dienerinnen, habe aber den wichtigen Zusatz gemacht, oft auch von Frauengestalten, die keines von beiden sind. Vgl. Él. cér. III, 52 (Gerhard A. V. I, 75) Demeter und Persephone mit Hauben; III, 50 (Müller-Wieseler, Denkm. II, 111) Demeter mit Haube; III, 52 Demeter und Persephone mit Haube (Scepter); Gerhard A. V. I, 46 Frau mit Scepter und Kopftuch; Overbeck, Gall. her. Bildw. XIII, 7 Periboia, Mutter des Aias; XXII, 10 Eos als Mutter des Memnon; XXVIII, 10 Klytemnaistra bei dem Morde des Aigisthos durch Orestes; vgl. auch die Replik der sog. Juno Pronuba der Rotonda des Vatikan (Overbeck, Kunstmyth.-Atlas Taf. X), in Villa Borghese mit Scepter in dem erhobenen Arme (Mon. ed Ann. d. Inst. 1855 tav. 7; Overbeck, Kunstmyth. II, S. 56, 3). Diese Beispiele mögen genügen, jede Beschlagnahme des Kopftuchmotivs an unserer Göttin zum Zwecke einer Interpretation als Dienerin oder Jungfrau zu verhindern.

Allein welchen Sinn hat denn das Kopftuch, das ihr der Künstler gegeben? — Das schmucklose Kopftuch oder die Haube wird zunächst im Hause getragen, kann also Frauen ohne Unterschied des Standes als zu Hause befindlich bezeichnen (vgl. Overbeck, Gall. her. Bildw. XVIII, 10); oder die häusliche Kopftracht schildert Frauen, einerlei ob Mädchen oder verheirathete Frauen, entweder momentan in Handlungen und Beschäftigungen, wo der Schmuck schlecht am Platze ist (vgl. Overbeck Gall. her. Bildw. XXXI, 2 Nausikaa und ihre Genossinnen) oder auch beständig, wie die Jägerin Artemis in vielen Darstellungen, z. B. Él. cér. IV, 24, 36, Gerhard A. V. I, 78; oder diese untergeordnete, schmucklose Tracht bezeichnet auch die Dienerin des Hauses, die kein Recht und keine Veranlassung zu einer feineren Toilette hat, gegenüber der geputzten, wohlfrisierten Herrin; zuletzt drückt sie aus häusliche den Schmuck nicht suchende Charaktere oder solche, die gewöhnlich nur im Hause, nicht in der Oeffentlichkeit verkehren: Hausmütter (vgl. oben Demeter und Eos) und unverheirathete Mädchen,

bei welchen letzteren freilich häufiger der erste Fall, also Scene im Hause, anzunehmen sein wird denn der letzte (vgl. *Gerhard*, Trinksch. u. Gef. Taf. D; *Kekulé*, Hebe S. 29; Él. cér. II, 86 Musen im Hause).

Da es sich also derart mit dem Kopftuch verhält, so wird uns Niemand verwehren, durch dasselbe in präcisester Weise die Hausfrau, die Mutter ausgedrückt zu finden (*Δη - μήτηρ*), deren Schmuck die Kinder sind, um so mehr als die oben gewählten Beispiele erhärtet haben, dass auch in anderen Bildwerken gerade Demeter öfter mit dem Kopftuche sich dargestellt findet[1]). Bei Demeter tritt, wie schon der Name gibt, der Umstand, dass sie Mutter ist, mehr in den Vordergrund, als bei jeder anderen Göttermutter; was bei den anderen Nebensache, ist bei dieser Wesen. Darum lassen sie sowohl der Künstler des Frieses als auch andere mit einem Abzeichen ihres häuslichen, mütterlichen Sinnes erscheinen, dem schmucklosen Kopftuch; Demeter, die in Athen von Hausfrauen und Müttern hochverehrte *Θεσμοφόρος*, gibt ihren Verehrerinnen ein Vorbild.

Durch Senkung des linken Armes fällt der Chiton der Göttin von der Schulter gegen den Busen hinab. Die Abgleitung ist sehr unbedeutend, allein immerhin müssen wir uns fragen, wesshalb der Künstler diese Anordnung getroffen hat. Wir erhalten rasch Antwort durch einen Vergleich mit Aphrodite. Diese hebt den linken Arm, senkt den rechten nur wenig, so dass ihr Chiton vollständig an den Hals anschliesst. Der Künstler suchte Abwechslung und Gegensatz, wollte nicht 4 Schultern unmittelbar neben einander gleichfaltig bedeckt haben; er wählte das genannte Motiv und erhielt eine nackte, glänzende Schulter zwischen den bekleideten[2]).

---

[1]) Die Wahrscheinlichkeit, dass eine bekannte Statue der Villa Albani mit dem falschen Namen Sappho, wie Brunn zuerst aussprach (Bull. d. Inst. 1860 p. 69, vgl. Ber. d. sächs. Ges. d. W. 1861 S. 137 (Overbeck), Demeter darstelle, wächst dadurch sehr.

[2]) Wer Feinheiten sucht, wird in dem Friese nicht fertig. Wir haben noch immer keine Vorstellung hoch genug von der Genialität des Künstlers sowohl im Grossen wie im Kleinen. Unendlich viele mit der feinsten Künstlernase ausgespürte Motive sind noch nicht entdeckt, viele entdeckte aber sind so gekünstelt oder einfältig und plump, dass sich Pheidias derselben schämen würde. Hoffentlich rechnet man mir nicht das

Jedoch wenn hiemit auch erklärt ist, wesshalb der Künstler dieses Motiv gesucht hat, steht es nicht im Widerspruch mit dem Charakter der dargestellten Göttin? — Gewiss würde es im Widerspruche stehen, wenn die Entblössung eine stärkere und absichtliche wäre. Allein hier wird sie von dem Künstler als durch die Armsenkung entstanden dargelegt und ist so unbedeutend, dass aus ihr auf eine Götterfrau wenigstens, zu deren Charakter es gehöre, ihre Reize absichtlich und in stärkerem Grade hervortreten zu lassen, nicht geschlossen werden soll noch kann. Wohl aber weist die Mittelstufe zwischen vollständigem Anschluss des Himation an den Hals und dem stärkeren Abfall des Gewandes bis zur Busenerhebung (vgl. die Juno Pronuba der Rotunda des Vatikan: *Overbeck*, Kunstmyth. Atlas Taf. X) darauf hin, dass eine gewisse Unbekümmertheit, Nachlässigkeit um die äussere Erscheinung, soweit sie einer Mutter gestattet ist, von dem Künstler beabsichtigt war und zum Ausdruck gebracht worden ist. Dass aber dieser Zug vortrefflich zu dem Kopftuch passe, dass er auch der fruchtbaren, nährenden Mutter Erde mit dem Beinamen *παμμήτειρα* nicht allein nicht unziemlich sei, sondern sehr wohl zukomme, kann schwerlich geläugnet werden.

Eine überraschend verständige Zusammenstellung ist es, die Pheidias hier erdacht hat: die Göttin der Fruchtbarkeit und die Göttin der Liebe; zugleich zwei Typen von Frauen, die Eine eine treffliche Mutter, schlicht und häuslich in Erscheinung und Benehmen, die Andere eine glänzende Schönheit, edel und anmuthig in jeder Einzelbewegung wie in der gesammten Haltung, prächtig ausgestattet und geschmückt mit dem Schleier um das Haupt [1]), einen Teppich über den Sessel geschlagen.

---

oben angegebene dazu und auch dieses, das ich schon weiter oben hätte anführen können: Figur 31, 32, 33 sind drei Figuren neben einander mit Chiton- und Himationdraperie; die eine (31) wird von vorne gesehen, die andere (32) von rechts, wo das Himation sich um die Gestalt umlegt, die dritte (33) von links, wo das Himation geöffnet ist, und schliesslich ist dieselbe Draperie allen dreien gegeben, um einen entsprechenden Gegensatz oder Wechsel gegen die vorangehenden Chitonfiguren 26, 28, 29 zu erhalten.

[1]) Sehr gut hat der Künstler es verstanden, diesen Schleier als ein Verschönerungsmittel, als Luxusding, den der Hera aber als Zeichen der Züchtigkeit einer strengen Gattin erkennen zu lassen.

Auch in rein mythologischer Hinsicht hat der Künstler mit seiner Verbindung von Demeter und Aphrodite eine glückliche Wahl getroffen. Demeter, die Göttin der Saat und Fruchtbarkeit, ist als solche durch eine sehr nahe liegende, bei den Hellenen besonders gebräuchliche bildliche Vorstellung zur Göttin auch der menschlichen Fruchtbarkeit geworden; als Saat- und Ackergöttin auf menschliche Verhältnisse übertragen hat sie Antheil an den Werken der Ehe, in welcher Hinsicht ihr die attischen Thesmophorien galten und ihre Priesterin Ehebündnisse einsegnete. So versteht sich ihr gutes Verhältniss zu Aphrodite von selbst; ja der Künstler hat, wie schon oben angedeutet wurde, durch diese Verbindung erreicht, die Liebesgöttin als hohes, sittliches Wesen hinzustellen, das die Liebe erzeugt, die in der Ehe fruchttragend wird, als jene Liebesgöttin, als welche sie ihr Vater Zeus anredet (Il. V, 429): ἀλλὰ σύ γ' ἱμερόεντα μετέρχεο ἔργα γάμοιο [1]).

Nunmehr sind alle Göttergestalten dieser Reihe gedeutet und nur über die Zusammenstellung ist noch Einiges hinzuzufügen. Den Grund der Verbindung von Athena und Hephaistos haben wir erkannt. Ebenso mussten wir die Gruppierung von Demeter und Aphrodite nicht bloss gutheissen, sondern gestehen, dass dadurch sowohl Demeter als Aphrodite lebendiger, in vieler Hinsicht individueller geworden sind. Neben Demeter aber sitzt Dionysos, ein Paar, wie es nicht besser zusammen gedacht werden kann. Nicht auf attische Culte brauchen wir uns zu berufen; berufen wir uns vielmehr auf die allgemeine hellenische Anschauung, dass der Mensch von Demeter's Gaben und dem Weine lebt (Odyss. III, 479, 480):

ἐν δὲ γυνὴ ταμίη σῖτον καὶ οἶνον ἔθηκεν
ὄψα τε, οἷα ἔδουσι διοτρεφέες βασιλῆες [2]).

---

[1]) Vgl. Odyss. XX, 74. Ich vermeide absichtlich ihr den Beinamen Οὐρανία zu geben, obwohl meine Auffassung mit der zusammentrifft, welche im Alterthum mit jenem Namen verknüpft war.

[2]) Vgl. Odyss. XIV, 46.

sowie auf die Gegenüberstellung der Beiden in den Bacchen des Euripides (274 ff.):

> δύο γάρ, ὦ νεανία,
> τὰ πρῶτ' ἐν ἀνθρώποισι, Δημήτηρ θεά,
> αὕτη μὲν ἐν ξηροῖσιν ἐκτρέφει βροτούς ·
> ὁ δ'ἦλθεν ἐπὶ τἀντίπαλον, ὁ Σεμέλης γόνος,
> βότρυος ὑγρὸν πῶμ' εὗρε κεἰσηνέγκατο
> θνητοῖς.

Zuletzt finden wir als Nachbarn Dionysos und Poseidon, das nasse, feuchte Element, der eine des Weines und der Blätter treibenden Naturkraft überhaupt, der andere des Wassers. Nicht bloss das Meer ist nämlich dem Poseidon zu eigen, sondern Alles, was damit zusammenhängt, Flüsse, Bäche, Quellen. So wird er wie Dionysos auch als ein die Natur belebender Gott gefasst (φυτάλμιος) und werden Beide zusammen verehrt[1]).

Ueberblicken wir jetzt die gesammte rechte Götterreihe, so gewahren wir, dass der geistige mythologische Inhalt in wohlberechneter Responsion steht zu der äusseren Composition: Von Athena gelangen wir zu Hephaistos. Auf ihn folgt ein Abschnitt in der Composition, der Zusammenhang mit der folgenden Gestalt ist aufgehoben. Dem entspricht auch eine geistige Cäsur. Es hebt von Neuem an und folgt Poseidon, von ihm geht es zu dem verwandten Dionysos, von Dionysos zu Demeter, von Demeter zu Aphrodite, alle vier gerade so im geistigen Zusammenhange wie ihre Körper und Bewegungen im äusseren.

Unser Programm war, Dionysos, Demeter, Apollon, Artemis, die wir als anwesend voraussetzen mussten, in der Darstellung aufzufinden. Dionysos und Demeter sind gefunden und zwar, wie gleich oben vermuthet werden musste, wirklich in nächster Nähe und in einer Umgebung, in die sie sich als nothwendiger, einen Uebergang bildender Bestandtheil einfügen.

Noch bleiben Apollon und Artemis zu suchen übrig. Auch sie hätte man längst erkennen sollen — und auch erkennen können, wenn man sich nur die Mühe genommen, wie ich wenigstens meine,

---

[1]) Plut. Symp. Qu. 5, 3, 1. — Προτρύγαια, ἑορτὴ Διονύσου καὶ Ποσειδῶνος, Hes.

sich über die Compositionsmotive des Künstlers klar werden zu wollen. Doch das geht nun einmal so; hier Splitterseherei, dort überstolpert man dicke vorgelegte Balken.

Alle Gottheiten einer Seite sitzen nach einer und derselben Richtung; die der rechten Reihe nach rechts, die der linken nach links. Von allen zwölf macht ein einziger Gott eine Ausnahme, Figur 25. Diese Ausnahme von einer Regel, die alle einhalten, lässt uns das Motiv als ein bedeutendes, sinnvolles erkennen, schön äusserlich betrachtet vielleicht das auffallendste, kühnste, das der Künstler in den Götterreihen zur Anwendung gebracht hat. Nichts desto weniger ist es von den Interpretatoren hingenommen worden, wie wenn es sich dabei um nichts mehr als eine Senkung des Armes oder Neigung des Kopfs handelte. Im besten Falle findet man darin *Abkehr von dem, dem Alle sich zuwenden*, oder bewirkt der Gott *Verwirrung, indem er die solenne Ordnung unterbricht*[1]), und erhält zur gerechten Strafe dafür die Namen Dionysos und Ares.

Der Künstler hat sich jedoch nicht dunkel und unverständlich ausgedrückt; seine Sprache ist uns nur nicht geläufig, und wir müssen erst lernen, sie zu verstehen. Vor Allem ist des Künstlers Blick in die Zukunft anzuerkennen; er sah voraus, dass man seinen Gott bei dieser Art zu sitzen der Interesselosigkeit an der Sache beschuldigen werde. Desshalb liess er ihn eine Wendung nach der Zugseite ausführen, wodurch der Oberkörper gerade die entgegengesetzte Richtung erhält wie der Unterkörper; jugendliche Energie offenbart sich zugleich in dieser Bewegung wie an keinem anderen Götterjünglinge. So hat der vorsichtige Künstler einen glücklichen Wurf gethan, indem er mit einem Motive sowohl einen bestimmten Charakter ausprägte, als auch den Gott vor zukünftiger Beschuldigung rettete[2]).

Aber wesshalb musste denn diese Gestalt just nach der ver-

---

[1]) Brunn, Bildw. d. Parth. S. 7.

[2]) Petersen findet die *Wirkung der Abkehr nur theilweise durch das Umwenden des Kopfes wieder aufgehoben*. Gut, dass wir uns über Umwenden des Kopfes und theilweise oder nicht theilweise nicht zu streiten brauchen — der Gott hat sich dahin gewandt, wo der Zug su sehen ist, und damit bleibt bestehen, was oben behauptet wird.

kehrten Seite sitzen? Damit sie die energische Bewegung ausführen konnte? Das wäre eines Pfuschers würdig! Oder sollte der Gott dem Hermes seine besondere Missachtung und Abgeneigtheit dadurch zum Ausdruck bringen, dass er ihm den Rücken weist? Jedoch er schätzt seinen Nachbar, und ihr freundschaftliches Verhältniss thut sich in dem Auflegen des Arms auf Hermes' Nacken so über die Massen lebendig kund, dass man diesen beiden intimen Freunden gemeinsame Erlebnisse und Abenteuer anzudichten sich versucht fühlt. Dabei würde ich dem einen (Hermes) die Rolle einer schlauen, überlegenden, berechnenden, sicher und behutsam ausührenden, geriebenen Natur, dem anderen die einer genialen, stolzen und gebieterischen, lebhaften und raschen zuertheilen. — Doch das gehört ja nicht hieher. Ich will also nur gesagt haben, dass dieser unser Gott ein guter Freund von Hermes ist, keinen Grund hat, ihm den Rücken zu weisen[1]).

So bleibt denn nur übrig, dass der Gott seiner Nachbarin zur Rechten (26) zu Liebe verkehrte Sitzung hält; ein anderer Umstand kann ihn in der That nicht dazu verleitet haben. Denn nach innen schauen zu wollen, wo nichts für ihn Ungewöhnliches sich zeigt, im Widerspruche mit allen anderen Gottheiten, das wäre nicht Eigensinn, sondern kindische Thorheit; und wie wenig er dies will, zeigt er ja selbst. Also nur dem Götterweibe 26 kann die verkehrte Ordnung des Jünglings gelten; ihr wollte oder sollte er nach dem Sinne des Künstlers gegenüber sitzen, nicht nebenan. Ueber diese Absicht des Künstlers kann schwerlich Jemand im Zweifel bleiben, er hat dafür gesorgt, sie klar genug auszudrücken; denn es umschliesst der Gott mit seinen Beinen die Beine der Göttin, die zwischen seine Kniee eingeschoben sind, eine Vereinigung zweier Personen verschiedenen Geschlechts so eng und so eigenthümlicher Art, wie sie meines Erinnerns in keinem Denkmale classischer Kunst wiederkehrt. Was wollte der Künstler damit?

Wir haben in der Friesdarstellung noch zwei andere Götterpaare verschiedenen Geschlechts. Wie klar hat der Künstler

[1]) Ich erspare mir, noch besonders auf die Benennung *Dioskuren* einzugehen. Die beste Widerlegung wird ein zutreffender neuer Name sein.

das jedesmalige Verhältniss auszuprägen gewusst, fast eben so deutlich wie mit Worten? Hera, angenommen wir wüssten weder ihren Namen noch den des nebenan sitzenden Mannes, ist Gattin; sie, das Weib, wendet sich zu dem Manne, und dass sie keine Freundin, sondern seine eheliche, züchtige Gattin ist (*κουριδίη*, *αἰδοίη*), das zeigt der Schleier, den sie feierlich aufschlägt. Zur Seite sitzt sie dem Gatten. — Das andere Paar, auch da angenommen die Namen wären uns unbekannt, wie lässt es sich anders kennzeichnen, als: eine spröde Schöne, der ein Bewunderer seine Aufmerksamkeit bezeugt? Nur nachzudenken, wie so ausdrucksvolle Dinge in der Kunst entstehen konnten, verschafft schon hohen Genuss. Athena vernimmt des Gottes Worte, ohne ein Echo davon in ihrer Gestalt zu zeigen; nicht die geringste Bewegung gibt sich in ihr kund, die Rechte ruht am Speer, die linke aber legt sich gewissermassen jede körperliche Verbindung mit dem Gotte ausschliessend in wunderbar ausklingendem Linienrythmus quer über den Schoss. Man sieht, der Künstler begnügte sich nicht, seine Paare einfach zusammenzusetzen und die dazwischen schwebenden Beziehungen den Beschauer dazu denken zu lassen, er schuf vielmehr leibhaftige Götterindividuen, und das Verhältniss der jedesmal vereinigten Personen ist auf das Bestimmteste und Lebendigste ausgedrückt.

Was sollen wir nun von dem dritten Paare sagen? Die Gattin Hera sitzt neben dem Gatten, der Verehrer Hephaistos neben seiner spröden Freundin; nur durch die Wendung drückt sich beidemal die nähere Beziehung aus. In dem dritten Paare überrascht uns statt des Nebeneinander ein Gegenüber von Jüngling und Weib. Gatte und Gattin können sie nicht sein, denn diese setzt der Künstler, wie wir sehen, neben einander, ganz abgesehen davon, dass sich auch nicht einmal hypothetische Namen für das Ehepaar finden liessen. Freund und Freundin ist, wenn möglich, noch mehr ausgeschlossen; wie dies Verhältniss dargestellt wird, zeigen 36 und 37, 39 und 40, und solche Innigkeit der Verbindung gewahren wir nicht bei Freundschaften einerlei Geschlechts, wie aus 24 und 25, 40 und 41 zu ersehen, geschweige denn bei solchen verschiedenen Geschlechts. Oder sind es schliesslich Geliebter und Geliebte, die sich hier zusammengefunden? Dann verletzen sie Sitte und Anstand in der gröbsten Weise; nicht

Gatten hätte der Künster in solcher körperlicher Vereinigung darstellen dürfen, noch viel weniger ein Liebespaar. Welch niedriger Gedanke, zwei Gottheiten die Schau des heiligen Festes zu einer Art Buhlscene ausbeuten und Gatte mit Gattin oder Geliebten mit Geliebter, gleichwie zwei verliebte Tauben schnäbeln, sich mit den Beinen verschränken zu lassen? Doch der Jüngling kann schon aus einem anderen Grunde, auch wenn diese Vorstellung nicht so abgeschmackt wäre, wie sie ist, der gegenübersitzenden Frau weder Gatte noch Geliebter sein. Warum? Weil die innige körperliche Verbindung mit ihr durch ein zweites entgegengesetztes Motiv so hingestellt ist, dass Gatte und Geliebter schon in Folge dessen zu den Unmöglichkeiten gehören. Der Geliebte, der Gatte, welcher in so inniger Verbindung sitzt, blickt wohl momentan nach der anderen Seite, allein künstlerisch kann er in dieser Weise nicht dargestellt werden; die Figur stünde mit sich selbst im Widerspruch.

Nur eine Gruppierung von Mann und Weib erübrigt noch, die wir im Friese noch nicht gefunden haben, und diese ist hier dargestellt, nämlich das Geschwisterpaar: Apollon und Artemis sind es.

Nichts anderes als Blutsverwandtschaft kann durch die dargestellte innige Verbindung, die sowohl bei Gatten als bei Geliebten anstössig wäre und einen zu starken geschlechtlichen Beigeschmack hätte, gemeint sein. Nur so erklärt sich, warum der Gott seinem Gegenüber nicht die Aufmerksamkeit erweist, welche sonst zwischen guten Gatten und noch in höherem Grade von Seite eines Freundes oder Liebhabers, der eigens diese Sitzung angenommen, sich erwarten lässt. Dieses Paar ist körperlich so eng verbunden, und dennoch bezeugt der Jüngling ihr als einem Weibe keine Huldigung, keine Rücksicht, ein Zeichen, dass das Band anderer Natur ist als das der Geschlechtsliebe oder der Ehe. Wenn dadurch nicht in prägnantester Weise das Zwillingspaar Apollon und Artemis gekennzeichnet ist, dann ist überhaupt nichts gekennzeichnet, und Pheidias hat einmal geschlafen, als er diese beiden Gestalten schuf, hat ein eng verbundenes Geschwisterpaar dargestellt, während es doch Dionysos und Demeter oder Ares und Demeter u. a. sein sollten. Gut, dass auf solche Weise Apollon und Artemis wenigstens nicht um die Ehre der Festschau kommen. Denn Apollon von seiner Schwester

zu trennen, ging so wenig an, als sie bei einem Feste wegzulassen, an dem sonst alle höheren Götter theilnehmen (Hestia ihrer mythologischen Bedeutung zufolge ausgenommen), darunter auch ihr Zwillingsbruder, mit dem sie bei allen Veranlassungen meist zusammen erscheint. Wo sollte die Göttin indessen sich aufhalten? Sollte sie schmollend im Olymp zurückgeblieben sein oder der Jagd nachgehen, nicht achtend des Festes der Athenienser, an dem die anderen Olympier sich erfreuen?

Das Motiv, welches Pheidias zur Anwendung bringt, um in der Sprache der Kunst das Geschwisterpaar auszudrücken, sieht man dem Grundgedanken nach nicht in dem Parthenonfriese allein. Gegeben war dieser schon; von Pheidias ist er nur bis zur durchsichtigsten Klarheit ausgebildet worden, wozu ihm das Sitzen Veranlassung gegeben hat. Wir sehen nämlich auch sonst in Bildwerken, wo die beiden Geschwister zusammen auftreten, dieselben ausserordentlich häufig nicht ein zufälliges, sondern ein absichtliches Gegenüber bilden[1]). Diesen künstlerischen Grundgedanken, von dem auch Pheidias im Friese ausgegangen ist, hat nicht der Umstand herbeigeführt, dass die Beiden als Zwillingsgeschwister gekennzeichnet werden sollten im Gegensatze zu anderen Göttergeschwistern; vielmehr hat dieselbe mythologische Vorstellung, welche Apollon und Artemis zum Zwillingspaar erhob, die Vorstellung nämlich des Sonnen- und Mondlichts unter dem Bilde von unzertrennlichen Geschwistern, dazu gebracht, sie auch in der Kunst einander gegenüber zu stellen, sie zusammengehörige Gegenfiguren bilden zu lassen, von denen die eine die andere voraussetzt (vgl. Él. cér. IV, 10, 11, 12, 24, 25, 26, und als eines der auffallendsten Beispiele Overbeck Gall. her. Bildw. Taf. X, 5).

Diesem Brauche folgend hat sie Pheidias hier, wo die Götter sitzen, nicht wie die anderen Paare verschiedenen oder gleichen Geschlechts neben, sondern gegen einander gekehrt sitzen lassen und hat diesen Zug noch dadurch verstärkt, dass er die Göttin zwischen die Kniee des Bruders einschob. Wie zwei Zweige aus einem Stamme hervorwachsen, getrennt und dennoch eins in der Wurzel, oder wie zwei Knospen an einem Stengel aufgeblüht, so hat sie

[1]) Vgl. auch die Dioskurendarstellungen einer freilich späteren Zeit.

der Künstler aufgefasst und dargestellt, meines Erachtens einer der geistreichsten Künstlergedanken.

Wie uns das umgekehrte Sitzen des Jünglings zu dem Zwecke, mit der Göttin 26 ein Gegenüber zu bilden, und die enge Verbindung der Beiden keine andere Wahl lassen, als in ihnen das Geschwisterpaar Apollon und Artemis zu sehen, so zwingen uns zu derselben Annahme auch Rücksichten auf ihre körperliche Gestaltung und ihr übriges Verhalten.

Wir wollen uns zunächst erinnern, dass nur noch zwei männliche Gestalten (25, 39) zu benennen übrig geblieben sind, und dass von diesen die eine Apollon, die andere Dionysos sein muss. Wo nun dürfen wir Apollon erwarten? Da wo ein jugendlicher Gott einer Göttin, die schon nach der erhaltenen Fackel sehr wohl Artemis sein kann, in so eigenthümlicher und enger Verbindung gegenüber sitzt, dass das intimste Verhältniss zwischen ihnen obwalten muss, ohne jedoch ein eheliches oder Liebesverhältniss sein zu können, oder sollen wir ihn dort neben Poseidon und zweien befreundeten Götterfrauen voraussetzen, von denen die nächste (40) gewiss nicht seine Schwester sein kann, die andere aber (41) durch Eros sicher als Aphrodite gekennzeichnet ist? Die Antwort kann nicht zweifelhaft sein.

Vergleichen wir aber, abgesehen von dieser Entscheidung, Figur 25 und 39 und stellen wir die Frage, welche von beiden, ganz ohne Rücksicht auf den Zusammenhang, also für sich betrachtet, mehr Anspruch auf Apollon habe, so kann das Urtheil eben so wenig schwanken. Der kräftigere Gott ist 25, der schwächere oder zartere 39; der energischere in Drehung des Körpers, Wendung des Hauptes, Bewegung der Arme, Haltung der Beine gleichfalls 25, der sanftere, weichere, geschmeidigere 39; der männlichere also 25, der weichlichere 39, was durch die Gewandung bestätigt wird, die bei 25 den ganzen Oberkörper und die unteren Beine frei lässt, bei 39 nicht nur die Beine ganz umhüllt, sondern auch um die Schultern geworfen ist. Wenn diese augenfälligen Unterschiede, in denen die Conceptionskraft des Künstlers greifbarer vor Augen gestellt werden kann, als in leeren Redensarten über die Unerschöpflichkeit

seiner Ideen, uns nicht nach einiger Würdigung die Ueberzeugung beibringen, dass von beiden Götterjünglingen nur 25 Apollon sein kann, 39 dagegen das wohl getroffene Charakterbild des Dionysos ist, so darf sich Pheidias freuen, für ein Publikum gearbeitet zu haben, dessen Kunstverständniss weniger böotisch war als das unsrige.

Freilich, warum Apollon und Dionysos verkannt worden sind, beruht auf tieferen Gründen, oder richtiger gesagt auf tiefer liegenden Irrthümern. Den Dionysos nämlich stellte man sich, indem man auf die grosse Auffassung des V. Jahrh. v. Chr. zu stark pochte und ihrem Einflusse zu viel zumuthete, nicht als Dionysos, sondern als einen kräftigen, frischen Gott vor; den Apollon aber hatte man nach Bildwerken des IV. Jahrhunderts und der späteren Zeit als den lyrisch gestimmten, Dionysischem Wesen verwandten Gott der Musik und Poesie im Sinne, ohne dabei zu bedenken, dass erst die Zeit des Skopas und Praxiteles diesen in ihre Kunstanschauungen fallenden Typus ausbildeten. Woher eine so parteiische Betrachtungsweise? Hart ist, das Wort, aber wahr: Die Voreingenommenheit, welche die Kritik gefangen hält, erzeugt solche Methoden. Der Gedankengang bei denen, welche auf solche Weise Apollon und Dionysos verwechselten, war ungefähr folgender: Die Göttin mit der Fackel ist Demeter; zwar könnte es hinsichtlich der Fackel auch Artemis sein, doch es ist Demeter, die wie wir ja öfter (wer hat gezählt?) mit der Fackel sehen als jene; der Gott gegenüber 25 kann dann nur Dionysos sein; demnach bleibt für Apollon nur Figur 39; und ist es nicht Apollon, wie wir ihn uns vorzustellen pflegen? So ergibt sich mit Leichtigkeit aus der scheinbaren Basis, dass die Göttin mit der Fackel Demeter sei, eine Folge von Täuschungen. Der mannhafteste Gott muss mit Heranziehung der Kunstanschauungen des V. Jahrhunderts zum Dionysos werden, Apollon dagegen ist seiner Zeit vorangeeilt und wird bereits so lyrisch und sanft dargestellt, wie ihn erst die zunehmende Verweichlichung der späteren Kunst auffasste; Mutter Demeter zuletzt muss sich unter die männliche Jugend stecken und gefallen lassen, mit einem derselben in unglaublicher Intimität zu stehen.

Unser mannhafter Gott ist also Apollon, jene sanftere sentimentale Gestalt Dionysos. Die kräftige Körperbildung, die wir an Apollon wahrnehmen, steht ihm eben so zu, wie die Energie und Frische, die sich in der Bewegung des Körpers und Haltung der Arme ausdrückt. Mit Hermes, dem Freunde, mit dem wir ihn auch hier zusammen sehen, und Herakles steht er den Gymnasien vor; im Faustkampfe verleiht er Ausdauer, selbst Sieger über Phorbas (Il. XXIII, 660, 661: ᾧ δέ κ' Ἀπόλλων δώῃ καμμονίην mit Schol.); den Hermes besiegt er im Lauf, den Ares im Faustkampf[1]. Ist es nun ein Zufall, dass wir auf dem Friese Apollon gerade in einer Gruppe zusammen finden mit Hermes und Ares? Gewiss nicht; es gibt ein allen drei gemeinsames Band: Sie sind die jugendlich mannhaften Götter, die Vorbilder der hellenischen Jungmannschaft; in Ares äussert sich die physische Stärke, die in Kampf und Streit sich hervorthut; in Apollon dagegen ist es körperliche Rüstigkeit verknüpft mit Erhabenheit und Energie des Geistes, was ihn zum grossartigsten macht unter den Götterjünglingen; Hermes ist der mit seinen Kräften haushälterische, nie ermüdende, kluge Gott, der gewissermassen in der Mitte steht zwischen dem rohen, materiellen Krieger und der geistigen, erhabenen Grösse des Apollon. Wie konnte der Künstler eine Trias von Götterjünglingen zusammenstellen, die den Beschauer zu schöneren, lebensvolleren Ideen anregte?

Doch um die Zusammenstellung handelt es sich hier noch nicht, vielmehr um Apollon allein. Es ist oben erwähnt worden, der Künstler habe dadurch, dass er dem Gotte diese Wendung gegeben, die kräftige Bildung desselben in's Licht gestellt und zeige durch Hebung der Arme besonders dessen breite Schultern. Wie sehr eine solche Darstellung zusammenfällt mit den Begriffen, die das hellenische Alterthum von der Körperbeschaffenheit des Apollon hatte, zeigt die Schilderung Hymn. Hom. in Ap. P. 271:

ἀνέρι εἰδόμενος αἰζηῷ τε κρατερῷ τε,
πρωθήβῃ, χαίτης εἰλυμένος εὐρέας ὤμους,

---

[1]) Paus. V, 7, 4; X, 32, 4: τὸ δὲ ἄγαλμα τοῦ Ἀπόλλωνος τὰ μάλιστα ἀρχαῖον, καὶ σχὺν ἐπὶ ἔργῳ παρέχεται παντί setzt den starken, thatkräftigen Gott voraus.

die sich mit unserem Bildwerke so vollkommen deckt, dass man sie als Unterschrift darunter verwerthen könnte.

In die aufgestützte Linke gebe ich dem Gotte einen Lorbeer. Dass ihn der Künstler zu dem Feste nicht mit Köcher und Bogen erscheinen liess, ist einer jener einfachen Gedanken, die sich von selbst verstehen; auch in Opferdarstellungen auf Vasenbildern ist beachtet, dass Apollon meist Leier oder Lorbeer mit sich führt.

Versteht sich dies wie von selbst für Apollon, so gilt das Gleiche für Artemis. Was für ein Attribut aber soll sie erhalten, wenn ihr aus solchen Rücksichten Köcher und Bogen nicht gegeben werden? Die Fackel. Wir können desshalb mit grösster Wahrscheinlichkeit schliessen: Ist hier Artemis zugegen, so wird sie an der Fackel zu erkennen sein; denn nur dies Attribut kann ihr der Künstler hier gegeben haben.

Hält nun die Frauengestalt, aus deren eigenthümlicher Verbindung mit einem Jünglinge wir weder auf ein Liebes- noch ein eheliches Verhältniss schliessen durften, wohl aber auf ein geschwisterliches schliessen mussten, wirklich eine Fackel und entspricht der engverbundene Jüngling in Allem dem Charakter eines Apollon, was gibt es da noch zu zweifeln, dass Figur 26 Artemis ist?

Das sagt uns aber auch die ganze Gesellschaft, in der sie sich befindet. Nur mit Zwang fügen sich Dionysos und Demeter zwischen Ares und Hermes ein. Was soll auch Demeter in nächster Nähe des Ares? Was soll die Schwester des Zeus zwischen den drei jungen Männern? In welchem Sinne ferner käme Dionysos zwischen den Palaestriten Hermes und den kampfschnaubenden Kriegsgott?

Welches Götterweib allein hingegen konnte und musste der Künstler unter den jugendkräftigen Göttern anbringen? Athena hat ihren Platz an bevorzugter Stelle, auch hat sie einen Freund und Verehrer, der ihr Gesellschaft leistet; nach ihr bleibt nur Artemis, die in solcher Gruppe sein kann und muss. Sie hat keinen Freund als ihren Bruder; ihm gesellt sie sich zu und mit dem Bruder zugleich den noch übrigen reisigen Götterjünglingen Hermes und Ares. Der männermordende, ungestüme Kriegsgott ist es, welcher der wilderlegenden, die Berge durchstürmenden Jägerin zur Seite sitzt; diese aber hat sich ganz ihrem Bruder anheimgegeben und

zeigt dadurch an, dass, wenn sie auch bei einem wesensverwandten Gotte sitzt, doch keine persönlichen Beziehungen zwischen ihr und ihm bestehen.

Artemis ist, soweit bei einer bekleideten Figur, die sich etwas vorwärts bückt und dadurch die oberen Partien des Körpers weniger in dem Chiton abspiegelt, sich urtheilen lässt, kräftig gebildet; die Arme wenigstens sind, wie es scheint, voller angelegt als die der Athena. Ihre Gewandung stimmt, wie schon erwähnt, mit der der Athena und vieler Gestalten des Frieses überein. Auch ihr Haar floss gleich dem so vieler Frauengestalten im Zuge (14, 16, 17, 50, 51, 55, 58, 59, 62, 63) den Nacken hinab; es ist dieselbe Haartracht, welche Pheidias auch seiner Athena *παρθένος* gegeben hat und welche die *κόραι* des Erechtheions tragen. Wir haben über den künstlerischen Brauch in Hinsicht der Haartracht bis jetzt so wenig Systematisches wie über die Gewandung; es ist schon viel, wenn Schriftsteller diese Dinge überhaupt beachten. Was speciell unsere über den Nacken hinabfliessende Haartour betrifft, so weiss ich nicht, ob sie bis jetzt überhaupt an Frauen (nicht Jungfrauen) nachgewiesen ist[1]). Ein hochwichtiges Monument des grossen Stils des V. Jahrh. scheint allerdings dafür zu sprechen, dass dieselbe wirklich auch für Frauen gebraucht wurde, nämlich der berühmte Neapolitanische Herakopf[2]). Allein ohne an Verehrung für meinen geschätzten Lehrer Brunn dadurch nur im Geringsten nachzulassen, bekenne ich, noch keine Ueberzeugung von der Richtigkeit jener Deutung gewonnen zu haben. Die Grossartigkeit der Formen, die Schärfe und Härte der Zeichnung, die Strenge der Auffassung sind Grundzüge der Zeit, aus welcher das Original der Büste stammt, und dürfen nicht für Hera in Beschlag gelegt werden; das wesentlich Charakteristische des Kopfes aber, den etwas niedergeschlagenen Blick (denn so ist es in der That nach den Augenlidern zu ertheilen), den herben Zug des Mundes finde ich entsprechend auch an anderen Werken, besondes Athenabildern der grossen Stilepoche wieder, woraus ich

---

[1]) Bei Aristophanes, Thesm. 841 eine herausgeputzte Mutter, κόμας καθεῖσα, wodurch sich eine solche Tracht für Matronen jedenfalls als Ausnahme ergibt. So spricht auch dieser Zug gegen Demeter.

[2]) Mon. d. Inst. VIII, tav. I. *Overbeck*, Kunstmyth. Atlas Taf. IX, Nr. 1, 2.

zwar nicht folgere, der farnesische Kopf stelle eine Athena dar, aber auch nicht erwiesen erachte, es müsse eine Hera sein. Kurz das in langem Schopfe über den Nacken fliessende Haar, wie wir es auch an der Artemis des Frieses wieder finden, ist mit Sicherheit für jungfräuliche Mädchen und Göttinnen nachgewiesen, aber meines Wissens noch nicht mit Sicherheit für Frauen.

Trefflich hat es Pheidias auch hier erreicht, in der Figur das Wesen der Gottheit auszuprägen, ihr den vollen Stempel ihres Charakters aufzudrücken. Wie in Athena Mass und Besonnenheit, in Demeter so zu sagen ländliche Einfachheit und Anspruchslosigkeit, in Aphrodite vornehme Bequemlichkeit und weibliche Anmuth, in Hera mit der selbstbewussten Haltung und grossartigen Armbewegung Hoheit und Feierlichkeit vor allem zum Ausdrucke gelangt sind, so in Artemis lebhaftes Wesen. Es hat immer Gefahr, die geheimsten Gedanken, die ein Künstler bei Conception eines Bildwerkes gehabt hat, die ihn bei der Schöpfung beseelt haben, auffinden zu wollen; man geräth dadurch leicht auf Abwege und bürdet seine eigenen oft fehlerhaften Ideen dem Künstler auf. Allein je bedeutender ein Künstler ist, mit desto grösserer Sicherheit können wir bis nahe an den Quell, der seine Phantasie befruchtete, zurückgehen, weil mit der Bedeutung des Künstlers die Bestimmtheit seiner Formensprache wächst. Ohne also zu fürchten, in die besagte Gefahr zu gerathen, können wir an unsere Artemis folgende Gedanken anknüpfen.

Drei Göttinnen des Frieses, Hera, Athena, Demeter, sitzen, das eine Bein etwas vorwärts zur Erde gestellt, das andere im Knie gebogen und zurückgesetzt; nur e i n e, Aphrodite, streckt sie bequem vorwärts und hält dabei die Füsse über einander geschlagen. Aber auch die männlichen Gottheiten sitzen so mit Ausnahme des leidenschaftlichen Ares, der, wenn er sich entfesselt, in die Höhe fährt wie ein abgeschnellter Pfeil, und des Dionysos, der sein unmännliches, energieloses Wesen durch dieselbe Bein- und Fusshaltung ausdrückt wie Aphrodite. Als vierte Ausnahme gesellt sich hiezu Artemis, bei der ebenfalls die Charakteristik auf die Beine sich erstreckt. Man kann sagen, sie ist in dieser Hinsicht das gerade Gegentheil von Aphrodite; während diese unter allen Göttinnen die weiblichste, gemächlichste Haltung hat, ist die der Artemis die m ä n n l i c h s t e, am meisten energische. Nur

das eine Bein ruht auf dem Boden, das andere hat sie erhoben und aut eine Leiste, die sich der Künstler zwischen den Stuhlbeinen Apollon's gedacht hat oder auf sonst eine Erhöhung aufgesetzt. Dabei hält sie ihren Körper weniger aufrecht als die anderen Götter, sondern neigt sich vor, wie wenn sie an dem Arme und Körper ihres Bruders vorbei nach dem Zuge spähete. Durch diese beiden Motive wird die Figur zu den unruhigsten von allen, was der Künstler nicht vergessen hat auch in der Draperie auszudrücken, welche die bewegtesten, gebrochensten, am wenigsten zusammenhängenden Falten zeigt.

Es ist überaus anziehend und lehrreich, des Künstlers Gedanken bei Conception der Artemis und des Ares zu verfolgen. Er hat den erregtesten weiblichen Charakter und den ungestümsten männlichen neben einander angebracht. In dem weiblichen zeigte er die Lebhaftigkeit selbst; er hält das Mass inne, das noch gezeigt, d. h. künstlerisch ausgedrückt werden kann. Dieses Mass ist in Ares überschritten, sein Ungestüm, seine Leidenschaftlichkeit ist, besonders bei sitzender Figur, eigentlich gar nicht mehr darstellbar. So greift der Künstler zu dem Mittel, den wilden, ungestümen Charakter gebändigt, gefesselt, unterdrückt, verhalten darzustellen und gerade dadurch auf das Uebermass von Feuer und Leidenschaftlichkeit in schärfster Weise hinzuweisen oder schliesen zu lasssen. Wem fällt hiebei nicht der verwandte Kunstgriff des Malers Timanthes ein [1]), der in seiner Opferung der Iphigeneia das höchste Mass des Schmerzes im Vater durch Verhüllung des Hauptes ausdrückte? Die zuchtvolle griechische Kunst hielt sich stets an ähnliche Grundsätze der Conception; was wenigstens den Ares betrifft, so gehen die beiden schönsten Bildwerke, die wir von ihm haben, ebenfalls davon aus, dass der eigentliche ganze Ares gar nicht darzustellen sei, sondern nur der gebändigte, bezwungene. In dem Mars Borghese [2]) sind es Liebesgedanken, die seine Glieder lähmen, ihn zähmen und von der Schlacht zurückhalten, ebenso wie in dem Ares Ludovisi [3]), nur mit dem Unter-

---

[1]) S Brunn, Künstlergesch. II, S. 121.

[2]) Dass man immer noch darüber debattiren muss, ob in dieser Statue Ares oder Achilleus dargestellt sei, zeigt leider nur zu sehr, wie wenig sichere Methodik in der archäologischen Schriftstellerei gehandhabt wird.

[3]) R. Rochette, Mon. In. 11; Braun, Vorschule 86.

schiede, dass in der ersten Statue die Idee ohne weitere Zuthat sich ausspricht, in der zweiten der stärkeren Ausdrucksweise der späteren Kunst gemäss durch Beifügung von Eroten übermässig deutlich hervorgehoben und bei sitzender Figur noch durch das Motiv, das Pheidias am Friese vielleicht zum ersten Male gezeigt hat, verstärkt ist — eine Häufung des Ausdrucks ganz nach dem Sinne der 2. Hälfte des IV. Jahrh. Aehnliche Betrachtungen an Kunstwerken, die ebenso tief, wenn nicht tiefer das Wesen des hellenischen Volkes erschliessen wie die Litteratur, lassen sich sozusagen bei Schritt und Tritt machen.

Doch zurück zu Artemis, zu deren Charakteristik noch zwei Züge gehören, die wir nicht besprochen haben, nämlich die Haltung der beiden Arme. Das Motiv des rechten Armes werden wir hier nicht für einen Ausdruck der Jungfräulichkeit und Züchtigkeit nehmen dürfen, an welchen es zunächst erinnert[1]; es ändert sich zu wesentlich durch das Aufstützen des Armes, wodurch ihm der Ausdruck spontaner Verschämtheit benommen wird. Vielmehr halte ich es für einen begleitenden Gestus des Beobachtens der Göttin und der Richtung ihrer Sinne auf das, was sich vor ihr zeigt. Man denke sich einmal den Arm gesenkt und ruhig über den Schoss gelegt! Sofort tritt er in grellen Widerspruch mit der vorgeneigten, in erregter Aufmerksamkeit blickenden übrigen Gestalt. Bei dem Grade unruhiger Spannung, den wir hier gewahren, ging nicht einmal ein Aufstützen des Armes auf ein Attribut an, selbst angenommen, es wäre künstlerisch möglich geworden, dadurch dass Apollon's linker Arm eine andere Bewegung ausführte; denn die Stabilität dieser Stütze träte in ein unharmonisches Verhältniss zu der Agilität des ganzen Körpers. So hat denn der Künstler den Arm aufwärts gebogen und lässt die Finger zum Ausdruck der Spannung, welche die Figur beherrscht, sich mit dem Gewandstück beschäftigen. Mit dem linken Arme aber hält die Göttin die Fackel erfasst; Bewegung und Griff sind eines Mannes würdig, erstere fast grell, letzterer fest. Zwar erkennt der Einsichtige leicht, dass der Künstler vor Ares Knie den Ellbogen der

[1] S. Kekulé, Hebe Taf. IV, 1, V, 1.

Göttin nicht brauchen konnte, sondern ihn hinter demselben verschwinden lassen musste, zu welchem Zwecke er den sich absenkenden Arm einen spitzeren Winkel bilden liess. Allein vor unserem Künstler haben wir so viel Achtung gewonnen, anzunehmen, dass eine künstlerische Nothwendigkeit für ihn nur das Mittel zur Vervollkommnung seiner Gestalten wurde. Und so hat denn die Nothwendigkeit, den Ellbogen entweder zu verstecken oder des Ares Knie anders anzuordnen, dazu geführt, ein Götterweib zu kennzeichnen, in der jede Bewegung, jeder Griff von Leben und Rührigkeit spricht. Erhebt sich die Göttin, dann schwingt sie nothwendig die Fackel, welche sie, noch sitzend, schon halb erhoben zu haben scheint — eine Reflexbewegung, die von der Regsamkeit ausgeht, welche durch die ganze Gestalt gegossen ist. Artemis ist ganz das weibliche Abbild ihres Bruders Apollon, nur mit gesteigerter Beweglichkeit.

Die Gruppierung der vier zusammenhängenden Göttergestalten der rechten Reihe hat sich nicht nur einfach und verständig erwiesen, sondern es stellte sich bei näherer Betrachtung auch eine gewisse Nothwendigkeit heraus, sogar die von dem Künstler gewählte Aufeinanderfolge als die einzig brauchbare und vortheilhafte anzuerkennen. Auch hier in der linken Reihe, wo die rüstige, thatkräftige Jugend beisammen sitzt, wäre in der That keine bessere Anordnung zu treffen gewesen als die, welche der Künstler getroffen hat. Auf den wilden Ares, der sich zur Festschau zwingen muss, folgt die bewegliche, rasche Artemis, die Erlegerin des Wilds in den schluchtigen Bergen und dunklen Wäldern, vereinigt mit ihrem Bruder Apollon, der an dritter Stelle sitzt, ihr gegenüber, aber doch so gewendet, dass er in freundschaftlicher Berührung steht mit Hermes, mit dem ihn so manche Beziehungen verknüpfen, darunter die Obhut über die Zucht der männlichen Jugend durch körperliche Uebungen, Saitenspiel und Gesang; in jenen Beiden aber sind Krieg und Jagd vertreten.

Die Leistung des Künstlers in Conception dieser Gruppe übertrifft so sehr das Mass alles Erwarteten, dass einem die Worte ausgehen und stumme Bewunderung an die Stelle kritischer Exegese tritt. Welch ein Genius hat Pheidias diese Fülle der fruchtbarsten Motive eingegeben, mit denen er das aus einer

Saat entsprosste (ὁμόσπορος) Zwillingspaar kennzeichnete, sodann die Misslichkeit, dass Apollon auf diese Weise dem Zug hätte den Rücken kehren müssen, durch eine charaktervolle Wendung aufhob und zugleich damit das Gruppierungsgesetz der Reihe rettete, weiter aber Hermes als lieben Freund des Apollon darstellte, und zuletzt durch die engere Verbindung oder Berührung dieser drei den trotzigen Ares isolierte, ihn nur äusserlich an der Gruppe theilnehmen liess? Da möchte man fragen, was denn der Künstler zuerst erdacht habe, die Art der Vereinigung der beiden Geschwister, die sozusagen idyllische Vertrautheit der beiden Freunde, die männliche, entschiedene Haltung des Apollon, oder das geistvolle Schema des Kriegsgottes? Doch hier scheint kein Früher und kein Später vorzuliegen, sondern fertig und ausgebildet, ein Kind des verständigsten Zufalls, scheint die Darstellung aus Pheidias' Haupt geboren, wie Athena aus dem Haupte des Zeus.

Ueber die Folge von Artemis, Apollon und Hermes ist kaum ein Wort hinzuzufügen. Nur Apollon konnte die Vermittlung in dieser Trias übernehmen, nicht etwa Artemis, für die eine ähnliche Wendung ebenso unschicklich gewesen wäre, wie irgend eine Berührung mit dem nächsten Gotte, während Hermes und Apollon durch den liebenswürdigsten Ausdruck freundschaftlicher Gesinnung die gewünschte Verbindung trefflich herstellen konnten. Eine Anordnung aber derart, dass die beiden Geschwister an das Ende der Gruppe zu sitzen gekommen wären, hätte zur Folge gehabt, dass ein neuer künstlerischer Ausdruck für ihr Verhältniss hätte gesucht werden müssen; denn mit dem gewählten liess sich kein richtiger Abschluss der Reihe gewinnen. Kurz überlegt man sich alle Einzelheiten, unsere Trias Artemis, Apollon, Hermes ist nicht aus einander zu reissen, und die Sinnigkeit ihrer Aufeinanderfolge anzuerkennen. Will man aber noch erfahren, warum Ares vor den Anfang der Trias gesetzt worden ist, nicht an das Ende? Seine Gestaltung eignete sich zwar bis zum Knie hinab ohne weiteres zum Abschluss der Gruppe, und die durch das schroff abgehende rechte Unterbein entstehende Härte liess sich durch zweckmässige Anlage der ersten Männergestalt aus dem Zuge wohl aufheben; allein hiedurch wäre dem Künstler 1) die Wendung Apollon's verloren gegangen, die

weiter nach innen zurück verlegt mindestens gesucht erschien und eine Neugierde verrieth, wie sie kein anderer Gott zeigt, 2) wäre die geplante Responsion zu der zweiten Reihe, wie wir später erkennen werden, gestört worden, 3) liess sich die geistige Schönheit der Gruppe Ares und Artemis (Krieg und Jagd, Held und Amazone) überhaupt nicht ersetzen.

Die Virtuosität in der Technik der Composition, die hier entfaltet ist, ist nicht genug zu bewundern. Ares geistig und körperlich isoliert, sitzt unbekümmert um seine Nachbarin, sie um ihn; möglichst weit hat sie ihren Sessel vorgeschoben und gibt sich dem Bruder gefangen, so dass diese theilweise eine Gruppe für sich bilden. Allein nur eingeleitet ist diese besondere Innengruppe; es erfolgt ihre Auflösung durch Apollon's Wendung nach der Seite des Zuges und durch die Verbindung mit Hermes, so dass sich Hermes und Apollon einerseits, Artemis und Ares andrerseits zu Gruppen von je Zwei zusammenfinden. Pheidias hat eine ausserordentliche Schwierigkeit mit spielender Leichtigkeit überwunden: Durch das Motiv, womit er das Geschwisterpaar zu charakterisieren sich vorgesetzt hatte, wurde die sonst durchgeführte Disposition zu Gruppen von je Zwei eigentlich durchbrochen; nur Eines scheint ihn haben retten zu können, nämlich Ares und Hermes zusammenzusetzen und sie die Apollon und Artemis entsprechende Gruppe zu Zwei bilden zu lassen. Doch Pheidias dachte anders; er hat es vorgezogen, das Eine zu thun und das Andere nicht zu lassen. Er charakterisierte nämlich sein Geschwisterpaar, wie vorgesetzt, löste aber diese geschwisterliche Verbindung wieder derart geschickt auf, dass sein oberstes Princip gewahrt blieb und hier Hermes mit Apollon, dort Artemis mit Ares sich auseinander lösen.

Was hier geschehen, zeigt einen so grandiosen Künstlergeist, dass man es kaum wagt, das Erfundene nachzudenken. Der Verfasser hatte Beobachtungen über den Rhythmus in Pheidias' Compositionen angestellt und war dabei zu erfreulichen Resultaten gekommen; nur diese Beiden, Apollon und Artemis, machten lange einen Strich durch meine Rechnung; ihr rhythmisches Verhalten verstand ich nicht, oder anders gesagt, es blieb mir unerschlossen nach den Gesetzen, die ich sonst beobachtet gefunden,

wesshalb des Apollon linker, aufgestützter Arm und der rechte der Artemis gerade diese von Pheidias gewählten Motive ausführen und nicht vielmehr andere [1]). Dieser kräftige, markirte Einschnitt innerhalb der sonst trefflich angelegten Gruppe zu Vier und bei der sonst so engen Verbindung der beiden Figuren blieb mir ein Räthsel der Rhythmik, das ich nicht hinwegzuläugnen, aber auch nicht zu lösen verstand, bis ich mich fragte, was soll diese starke Cäsur hier inmitten der Gruppe? Nun, ganz einfach, sie soll die zur Charakteristik nöthige enge Verbindung der beiden innensitzenden Figuren oben kräftig auseinanderschneiden und dadurch dem Gesetze der Zweitheilung mit gewaltsamem Eingriff wieder sein Recht verschaffen. Die angebrachte Cäsur stellt also die Uebereinstimmung mit dem Gesetze, das die übrigen Gruppierungen beherrscht, wieder her und lässt auch diese 4 Figuren in zwei Gruppen auseinander gehen, wie es auch jenseits bei Poseidon und Dionysos, Demeter und Aphrodite der Fall ist. Auch jenseits ist übrigens eine Cäsur, allein eine durch die Armbewegung der Demeter sehr geschwächte; daher kommt es, dass das Auge dort in weicherem, sanfterem Flusse von Poseidon zu Aphrodite geleitet wird, wobei die durch Dionysos ausgeführte Armbewegung als ein Damm gegen allzu weichliches, charakterloses Dahinströmen wohlthuend empfunden wird. Links aber wirkt der wohl markirte Einschnitt geradezu durchschlagend, bildet einen Gegensatz, der in dem rhythmischen Satze sich auflöst, welcher durch die ganze Anlage hindurchzieht [2]). Das ist Musik in der Kunst, ist eine plastische Symphonie!

Doch wir wollen nicht vergessen, dass wir für Figur (28) mit der Benennung Nike nicht einverstanden sein konnten, also eine bessere noch schuldig sind. Der Name Hebe würde an und für sich sehr gut auf die Figur passen, allein sie ist, wie gesagt, geflügelt,

[1]) In ähnlichen Darstellungen jedes Motiv an einem Götterwesen lediglich mythologisch und litterarisch begründen oder interpretieren zu wollen, ein Verfahren, an dem unsere archäologische Schriftstellerei leider mehr krankt, als es oberflächlich scheint, erniedrigt den Künstler und die Kunst.

[2]) Dass dieser Conflikt mit seiner Auflösung gerade in die Gruppe der jungen, beweglichen, thatkräftigen Gottheiten verlegt ist, gehört zur Charakteristik der Gruppen als eines Ganzen und ist schwerlich unabsichtlich geschehen.

und damit ist uns ein Riegel vorgeschoben. Wir müssen also nach einer anderen Göttin suchen, die ebenso wie Hebe 1) eine untergeordnete, dienende Stellung einnimmt, 2) zur Götterkönigin in besonderen Beziehungen steht, 3) geflügelt ist.

Alle diese Bedingungen erfüllt Iris, wie die Figur auch schon von Stuart benannt worden ist, und welchen Namen wir wieder in seine Rechte einsetzen möchten. Sie ist geflügelt (Il. VIII, 398, XI, 185; Apollon. Arg. II, 769), Botin sowohl des Zeus (Il. II, 787) als der Hera (Il. XV, 144, XVIII, 168), und vermittelt überhaupt den Verkehr zwischen Göttern und Menschen (Il. VIII, 398, XXIII, 198); sie ist aber auch schlechthin die Magd von Zeus und Hera, als welche sie ihnen z. B. bei Theokrit das Bett herrichtet [1]), und insbesondere ist sie der Hera eine stets ergebene Dienerin. Wir wollen einem griechischen Kunstwerke aus der besten Zeit gegenüber nicht betonen, dass Iris bei einem römischen Schriftsteller geradezu den Beinamen Nuntia Junonis oder Junonia führt (Ovid. Met. I, 270, XIV, 85), aber höchst bedeutsam ist es, dass sie bei Kallimachos (H. in Del. 232 ff.) in derselben Function geschildert wird, in welcher wir sie hier in der Friesdarstellung finden: Sie weicht keinen Augenblick von Hera, legt sich nicht zum Schlafe nieder, sondern schlummert, an den Thron der Herrin gelehnt, ohne den Gürtel oder die Sohlen je abzunehmen. Welcker (gr. Götterl. III, S. 43) nennt diese Auffassung zwar nur geschmacklos erfunden, um die Vorstellung von dem vielgeschäftigen Regimente der Hera zu erhöhen; übertrieben ist wohl auch dieser Grad von Dienstfertigkeit, mit der sie der Dichter auszeichnen will, allein ihre treue Ergebenheit gegen die Himmelskönigin und enge Beziehung zu derselben ist auch ausserdem hinlänglich beglaubigt, besonders durch Euripides [2]), so dass die Dichtung des Kallimachos und der Beiname Junonia bei

---

[1]) Idyll. XVII, 133.

ἐν δὲ λέχος στόρνυσιν ἰαύειν Ζηνὶ καὶ Ἥρῃ
χεῖρας φοιβήσασα μύροις ἔτι παρθένος Ἶρις.

[2]) Herc. fur. 830:

Ἥρα προσάψαι κοινὸν αἷμ' αὐτῷ θέλει,
παῖδας κατακτείναντι· συνθέλω δ' ἐγώ.

Ibid. 840:

γνῷ μὲν τὸν Ἥρας οἷός ἐστ' αὐτῷ χόλος,
μάθῃ δὲ τὸν ἐμόν.

Ovid keineswegs der Idee nach so jungen Ursprungs sind, sondern auf ältere Vorstellungen zurückgehen müssen. Genug, es wird schwer zu läugnen sein, dass Iris alle jene Bedingungen in schönster Weise erfüllt, die für die Figur des Frieses gefordert sind, und zwar nur sie allein, nachdem Hebe wegen der Beflügelung ausser Frage ist. Nicht zum Beweiss schliesslich, dass die Figur Iris sein müsse, wohl aber zum vollen Beweise für das Recht, mit welchem sie der Künstler im Friese zur Vorstellung gebracht hat, können wir auf Homer verweisen, der ihr Il. XXIII, 205 ff. die Worte in den Mund legt:

οὐχ ἕδος · εἶμι γὰρ αὖτις ἐπ' Ὠκεανοῖο ῥέεθρα,
Αἰθιόπων ἐς γαῖαν, ὅθι ῥέζουσ' ἑκατόμβας
ἀθανάτοις, ἵνα δὴ καὶ ἐγὼ μεταδαίσομαι ἱρῶν.

Wer weiss, ob nicht der Künstler, gerade eingedenk dieser charakteristischen Verse, hier in der Friesdarstellung, wo die Olympier bei Atheniensern wie bei den Aithiopen erschienen sind, Iris an dem Feste hat theilnehmen lassen?

In die an den Körper angelegte Hand ergänze ich den Heroldstab, der quer gegen die linke Achsel sich erstreckte (vgl. Overbeck, Gall. her. Bildw. Taf. XVIII, 2), in welcher Weise er öfter gehalten wird und der wie so Manches in Farbe ausgeführt war. Ueber das Attribut der erhobenen Linken will ich keine Vermuthung aufstellen.

Die nächste Frage, die am besten sich hier anknüpfen lässt, ist, aus welchem Grunde überhaupt von dem Künstler die beiden Nebenfiguren Iris und Eros beigefügt worden seien. Bekanntlich sind gerade sie von jeher der Stein des Anstosses für einzelne Schriftsteller geworden, insofern diese Nebenfiguren durch ihre Anordnung die Symmetrie zu verletzen schienen, die man von einem Werke des Pheidias erwarten zu können sich berechtigt glaubte. Um so mehr haben wir uns die Frage zu stellen, wesshalb sie der Künstler nicht weggelassen und mit den zwölf sitzenden Göttern sich begnügt hat.

Ueber diese Frage lässt sich viel hin und her reden[1]), aber

[1]) Die meisten Schriftsteller haben sich freilich Frage und Antwort geschenkt.

das Richtige zu treffen, gehört vielleicht mit zu dem Schwierigsten, was uns der Fries zu rathen aufgibt. Gar leicht ist gesagt, Hera, die Himmelskönigin, sollte als solche durch eine Begleiterin hervorgehoben werden vor den anderen Göttinnen; wir wollen auch gar nicht läugnen, dass der Künstler diesen Gesichtspunkt mit vor Augen gehabt habe; allein eine Nothwendigkeit, desshalb die Figur anzubringen, kann ich keineswegs anerkennen. Den Eros aber mag man gewissermassen als ein Attribut betrachten, wodurch Aphrodite, die sonst jedes besonderen Kennzeichens entbehrt und hier in ihrer Festkleidung überhaupt schwerer zu erkennen ist, deutlich gekennzeichnet wurde. Auch das ist schwerlich unrichtig; und dennoch mag ich nicht glauben, dass ein Künstler von der überwältigenden Erfindungskraft des unsrigen, der mit einem einzigen Motiv eine Reihe von Forderungen befriedigt, sich hier nicht anders zu helfen gewusst hätte als durch Beisatz des Eros. Auch mit der Annahme, die beiden Nebenfiguren seien eigentlich nur als Lückenbüsser in die Composition eingefügt worden, die jedenfalls von vornherein am meisten Wahrscheinlichkeit für sich hätte, können wir, so lange sie so allgemein gehalten wird, nichts anfangen. Wir müssen uns fragen, als Lückenbüsser wofür? Etwa für unvermeidliche leere Friesstellen? Allein warum hat denn der Künstler solche nicht zu vermeiden gesucht? Wenn er bei Hephaistos, der Gegenfigur der Hera, eines Lückenbüssers nicht bedurfte, wenn er bei Hermes einen herrlichen Abschluss gewonnen hat ohne Lückenbüsser, wie sollte er nicht auch bei Hera und Aphrodite desselben haben gerathen können? Wir dürfen nicht zu klein von Pheidias denken, wie es leider gar oft geschieht inmitten und trotz eines Schwalls hochpreisender Phrasen! So weit ich Einsicht in diese Composition habe, kann es nur eine Art ästhetischer Nothwendigkeit sein, die den Künstler zur Schaffung dieser Nebenfiguren angetrieben hat. Dass ein solcher Zwang für ihn zur Quelle schöner und die Klarheit seines Werkes erhöhender Züge wurde, versteht sich bei Pheidias eigentlich von selbst.

Wollen wir also den wahren Grund dieser Anlage kennen, so müssen wir es uns nicht verdriessen lassen, die ganze Dis-

position[1]) der Göttergestalten noch einmal zu prüfen und zwar, um nicht zu sehr zu ermüden, zum Theil nach anderen Gesichtspunkten als bisher.

Der Künstler hatte, so nehmen wir an, bei Composition des Frieses völlig freie Hand, war an keine Vorschriften gebunden weder von Seite einer Priesterschaft noch einer politischen Behörde; er konnte sich sein Thema nach eigenem Ermessen zurechtlegen.

Das von den Athenern gefeierte Fest, das auf dem Friese zur Darstellung kam, sollten nach des Künstlers Idee die höchsten Olympier durch ihre Gegenwart verherrlichen; die höchsten Olympier drücken sich für den Beschauer, auch ohne dass er jede einzelne Gestalt erst zu prüfen brauchte, sofort in ihrer Gesammtheit durch die Zahl Zwölf aus, also *οἱ δώδεκα*! Sie zertheilen sich bei der zweiflügeligen Anlage des ganzen Frieses von selbst in zwei Reihen von je 6 Gottheiten. Da aber das Zwölfgöttersystem gleichviel Männer und Frauen enthält, so werden die Gestalten am zweckmässigsten so disponiert werden, dass auf jede Seite zunächst 3 Männer und 3 Frauen zu sitzen kommen. Zugleich wird sich eine Eintheilung in Paare von Mann und Weib ergeben, weil schon das Verhältniss einzelner Gottheiten dazu nöthigt; Zeus und Hera, Apollon und Artemis z. B. können nicht wohl getrennt werden. Weil ferner der Wechsel des Geschlechts, die sogenannte bunte Reihe, die Lebendigkeit der Schilderung ausserordentlich erhöht und dem Künstler Gelegenheit bietet, bald mehr durch Draperie, bald mehr durch nackte Formen zu wirken, so liegt es am nächsten, die Disposition in Paaren von Mann und Weib durchgreifen zu lassen. Freilich auch dieser Wechsel kann monoton werden, wenn er sich in mehreren Paaren durchaus gleichmässig wiederholt, wie eine längere trochäische Zeile, die nur Trochäen enthält; der gute Künstler wird also innerhalb seiner Reihen jene regelmässige Folge wieder durch

---

[1]) Ein wunder Punkt in der Parthenonlitteratur. Die eingehendsten Gedanken finden sich bei Petersen S. 321 - 325, aber leider kaleidoskopartig durcheinander gewürfelt und durch viel Unnützes verunstaltet s. u. S. 73, 74.

Umstellungen auflösen, durch welche 2 Männer oder 2 Frauen neben einander kommen.

Allein der Künstler fand es angemessen, ein Weib (Hestia) mit Rücksicht auf ihre mythologische Bedeutung nicht aus dem Olymp wandern, statt ihrer aber nicht ein anderes Weib, sondern vielmehr einen männlichen Gott (Dionysos) die Zwölfzahl füllen zu lassen.

So bleiben zwar sechs Gottheiten für jede Reihe, allein mit der Vertheilung von gleichviel Männern und gleichviel Frauen auf jede Seite ist es vorüber. Was thut der Künstler? Er wählt unter den möglichen Verhältnissen dasjenige, welches der gleichmässigen Vertheilung der Geschlechter am nächsten steht, d. h. für die eine Reihe 3 Männer und 3 Frauen, für die andere 4 Männer und 2 Frauen:

$$4\,M + 2\,F = 3\,M + 3\,F$$ [1]).

Es ist begreiflich, dass ein verständiger Künstler wie Pheidias darauf sann, den Mangel, welcher dieser Vertheilung anklebt, möglichst aufzuheben oder vielmehr zu verdecken. Wie aber war dies zu bewerkstelligen? Die rechte Reihe ist vollkommen, weniger die linke, wo nur 2 Frauen sich zu 4 Männern verhalten. Ein solches Uebergewicht des männlichen Geschlechts musste, da es nicht beseitigt werden konnte, wenigstens gemindert werden, eben so sehr aus Rücksicht auf die betreffende Reihe selbst als im Hinblick auf die andere, gegen deren bunteren Charakter die mangelhafte durch Monotonie abstach; wenn auch nicht Gleichheit, so doch wenigstens grössere Aehnlichkeit der beiden Reihen musste erzielt werden.

Der Künstler schuf sich ein Hilfsmittel, indem er für die linke Reihe sich einer weiblichen Nebenfigur bediente, die nicht sitzt, also nicht mitgezählt wird, aber den Mangel verringert und verdeckt und zugleich einen der anderen Reihe entsprechenden gemischteren Charakter bewirkt. — Allein die rechte Reihe, wenn sie

---

[1]) Wie unvortheilhaft und einseitig die anderen wählbaren Verhältnisse sind, zeigt der Vergleich:

$$6\,M = 1\,M + 5\,F$$
$$5\,M + 1\,F = 2\,M + 4\,F$$

auch für sich betrachtet tadellos ist, zur linken in Beziehung gesetzt stört sie gerade durch ihre gleichmässige Anzahl von Männern und Frauen und stellt den Mangel der anderen um so mehr bloss. Auch sie also muss sich einer Modification unterziehen, um den Ausgleich zu ermöglichen. Gleichzeitig mit der Annahme einer Ergänzungsfigur links wurde in des Künstlers Phantasie eine Ergänzungsfigur rechts geboren; während jene weiblich sein musste, um den Frauen ein Supplement zu werden, hatte diese männlich zu sein, um hier das weibliche Element etwas zu unterdrücken und das männliche vorherrschen zu lassen wie jenseits. Diesem Ausgleich, den Pheidias ersonnen hat, verdanken wohl zunächst die beiden Gottheiten Iris und Eros ihre Existenz im Friese. Bezeichne ich die weibliche Ergänzungsfigur mit f, die männliche mit m, so stellt sich die von Pheidias getroffene Vermittelung folgendermassen heraus:

$$4\,M + \overbrace{2\,F + 1\,f}^{3} = \overbrace{3\,M + 1\,m}^{4} + 3\,F.$$

Jede Reihe enthält also schliesslich vier männliche und 3 weibliche Gestalten; in der linken haben wir die Anzahl der Frauen erhöht, in der rechten die Anzahl der Männer.

Mit diesem Material hat der Künstler die beiden Reihen aufgebaut. Wer aber glauben würde, dass er jenen Ausgleich desshalb erstrebt hätte, um Figur für Figur, Mann für Mann, Weib für Weib sich entsprechen zu lassen, würde des Meisters Kunst ganz und gar verkennen. Und wer denn würde sich der Täuschung hingeben, dass Eros wirklich einen Mann ausmache, oder dass die im Hintergrund stehende Iris wirklich einer der sitzenden Frauen rechts die Wagschale halten könne? Nicht dazu ist der Ausgleich erstrebt worden, sondern nur um die Differenzen im Charakter der beiden Reihen möglichst auszugleichen und für das Auge verschwinden zu lassen. Seinen Zweck aber hat Pheidias erreicht in so hohem Grade, dass der Beschauer jetzt kaum etwas ahnt von dem Mangel, welcher der Vertheilung anhaftet.

Schon oben ist gesagt worden, dass der durch eine längere Reihe gleichmässig durchgeführte Wechsel von Mann und Frau eintönig und kraftlos wirke; eine Umstellung wenigstens musste sowohl

rechts als links erwünscht sein. Doch Pheidias hatte seine eigenen Gedanken, die wir jetzt, soweit es geht, verfolgen wollen. Kann uns dieses Verfahren auch den Genuss an der Composition nicht noch erhöhen, so ist es doch schon reichlicher Lohn, zu erfahren, was Pheidias unter den gegebenen Verhältnissen für das Beste hielt, und wie es gekommen ist, dass er so und nicht anders wählte.

Wie schon bemerkt, durfte der Künstler zur Entsprechung mit einem der zwölf Götter keine der beiden Ergänzungsfiguren benützen; denn sie sitzen nicht, sondern stehen, sind keine Hauptgestalten, sondern nur nebensächliche, und können desshalb nicht, wie die sitzenden Gottheiten, weder für die Reihenfolge noch zur Entsprechung, ausser unter sich in Betracht kommen.

Das folgende Schema zeigt eine Anordnung in Paaren von Mann und Frau, so weit sich dieselbe in dem vorliegenden Falle durchführen liess:

Reihe a [1] (4 m + 2 f)	Reihe b (3 m + 3 f)
1) M	M
F	F
2) M	M
F	F
3) M	M
M	F.

R. a findet ihren Abschluss in 2 Männern, wodurch die rhythmische Folge derselben in hohem Grade vollkommen wird: die erste Gruppe (Basis) besteht aus Mann und Frau, in der zweiten wiederholt sich die Anordnung der Basis, die dritte aber bietet durch die neue Verbindung von 2 Männern einen besonderen Abschluss. Allein so gebildet tritt die Reihe in Disharmonie mit der anderen, wo der Wechsel von Mann und Frau bis zum Schlusse durchgeführt ist, sich also als durchgehendes Gesetz darstellt, und das Schlimmste ist, auch in R. a wird dasselbe Gesetz in 2 Gruppen anerkannt, am Schlusse der Reihe aber plötzlich wie mit einem Schlage vernichtet.

---

[1]) In Reihe a sitzt Zeus; darauf ist für das Folgende zu achten.

Neben der durchgeführten Reihe b erscheint daher a als ein jämmerliches Nothgebilde, welches in 2 Paaren offenbart, was der Künstler wollte, im dritten aber, was er nicht konnte. Gar mancher neuere Künstler hätte vielleicht, um genaue Regelmässigkeit und Responsion wenigstens bis auf die beiderseitigen letzten Gestalten zu erhalten, zu der letzten männlichen Figur der Reihe a die Augen zugedrückt und sie als ein Zeichen seiner Ohnmacht, sich anders zu helfen, am Ende sitzen lassen. Pheidias aber wusste recht wohl, dass es unstatthafter und empfindlicher ist, eine Reihenfolge, die sonst durch das Ganze geht, an einer einzigen Stelle zu verletzen, denn eine Reihenfolge zu wählen, die weniger durchgreift und damit mehr Spielraum bietet.

Die Gruppierung in Paaren von Mann und Frau konnte aber nicht vollständig aufgegeben werden; das Herrscherpaar, bestehend aus Gatte und Gattin, blieb hiegegen ein fester Damm, und dieses eine Paar erforderte wenigstens ein zweites ihm entsprechendes als Gegenstück. Die Basis, bestehend aus 2 gemischten Paaren (Mann und Frau)

M	M
F	F,

musste also erhalten bleiben, für die noch übrigen 8 Figuren war eine Combination zu treffen.

Zur Verfügung stehen noch nach Absonderung der 4 Basisfiguren in

R. a	**R. b**
(3 m + 1 f)	(2 m + 2 f).

Da es nicht gestattet ist, die Folge MF durchzuführen, so ergibt sich für R. b die Nothwendigkeit, aus den noch vorhandenen Figuren a) eine Gruppe von 2 Männern, b) eine andere von 2 Frauen zu bilden, auf einander folgend entweder in dem Schema MMFF oder FFMM.

Halten wir dagegen die Reihe a und ihre Möglichkeiten, so sehen wir, dass die Responsion, ausser in der Basis, nur noch in einer Gruppe ganz durchgeführt werden kann: (3 m + 1 f) = 2 m + (1 m + 1 f), d. h. wir haben eine gleiche (Mann und Mann)

und eine gemischte Gruppe (Mann und Frau); die gleiche Gruppe MM correspondiert vollständig mit einer der beiden gleichen in R. b, die gemischte MF nur zur Hälfte.

Wohin verlegen wir nun die vollständig correspondierenden Gruppen, in die Mitte der Reihen oder an das Ende? Verlegen wir sie in die Mitte, so erhalten wir für das Ende einen unreinen Ausklang; besser jedoch wird die Disharmonie, so weit sie nun einmal unvermeidlich ist, in der Mitte angebracht und durch die folgenden vollständig correspondierenden Gruppen wieder aufgelöst zu einem harmonischen Schlusse. Die disharmonische Gruppe der R. a kann aber lauten:

α) M β) F
F M

Durch Anwendung von β würde die Basis der Reihe verkehrt, es entstünde eine unmotivierte Hemmung in der Reihe; weit flüssiger bewegt sich dieselbe in α, weil dort die Anordnung der Basis einfach wiederholt wird. Reihe a lautet also definitiv:

M
F
M
F
M
M

Was setzen wir nun der letzten Gruppe (MM), in Reihe b gegenüber, MM oder FF? Die Entscheidung hängt davon ab, ob wir die Disharmonie weniger empfinden, wenn sie uns in den Anfangs- oder in den Schlussfiguren der zweiten Gruppe geboten wird; denn setze ich MM = MM, so ergibt sich in der Mitte:

R. a	R. b
M	F
F	F;

setze ich aber MM = FF, so ergibt sich in der Mitte:

R. a	R. b
M	M
F	M

Weniger empfunden wird ohne Zweifel die Disharmonie, wenn sie erst in den Schluss- statt in den Anfangsfiguren der zweiten Gruppe vollzogen wird, also in jeder Reihe an vierter Stelle. An dritter Stelle stünde sie der Basis, welche die Responsion erst begründet hat, zu nahe; die darauf folgenden Glieder

F | F

würden zwar eine schwache Auflösung bringen, aber die Reihe verlöre die Ruhe, da in der dritten Gruppe wieder eine neue Art von Responsion anhöbe. Dagegen vollzieht sich die Disharmonie am wenigsten empfindlich näher dem Ende der Reihe, wo unmittelbar darauf MM = FF, zwei auf einander folgende Correspondenzen gleicher Art, die kräftigste Auflösung und zugleich den Schluss bilden; in Reihe a nämlich folgen so auf die letzte Frau zwei Männer in Reihe b auf den letzten Mann zwei Frauen.

Nun wären wir wohl zu Ende mit unserer Weisheit; jetzt beginnt aber erst Pheidias. Die correspondierende Reihe, die wir uns construiert haben, ist diese:

R. a	R. b
M	M
F	F
M	M
F	M
M	F
M	F

Auf die beiden aus Mann und Frau bestehenden Paare folgt je ein Mann, womit ein Angel- oder Wendepunkt gegeben ist, 3 Correspondenzen von gleichen Figuren; dann kommt das erste gemischte Paar F | M, dessen weibliche Hälfte einen kräftigen Gegensatz in den beiden folgenden MM, die männliche in FF erhält, während diese zusammen, eine ganze Gruppe männlichen Geschlechts einer ganzen Gruppe weiblichen Geschlechts entsprechend, zum Schlusse die wirksamste Correspondenz der ganzen Reihe bilden.

Die correspondierenden Reihen, die Pheidias sich construiert hat, sind theilweise dieselben; sie unterscheiden sich nur in der Basis, bewirken aber dadurch ein musterhaftes Gebilde;

R. a	R. b
M	F
F	M
M	M
F	M
M	F
M	F

Die von Pheidias gewählte Anordnung unterscheidet sich also dadurch von der unsrigen, dass er in der ersten Gruppe nicht Mann und Mann, Frau und Frau, sondern Mann und Frau, Frau und Mann mit einander correspondieren lässt; er hat also in der ersten Gruppe nicht, wie wir, Correspondenzen gleichen Geschlechts, sondern solche verschiedenen Geschlechts hergestellt. Was wollte er damit? — Athena sollte als gefeierte Göttin den ersten Platz der Reihe erhalten, sollte Zeus unmittelbar gegenüber sitzen, während sie nach der früheren Anordnung mit dem zweiten Sitze sich hätte begnügen müssen. Das ist ein hoher Lohn für die vorgenommene Umstellung! Und dennoch war Pheidias so unbescheiden, noch eine fette Beigabe dazu zu verlangen, ja es lässt sich zweifeln, ob er nicht vielmehr wegen dieser Beigabe die Göttin so bevorzugt hat. Vor der Umstellung der Basisfiguren nämlich hatten wir über dem Angelpunkt M | M Correspondenzen gleichen, unter demselben Correspondenzen verschiedenen Geschlechts; nach der Umstellung aber finden wir sowohl über als unter dem Angelpunkt Correspondenzen einer Art, nämlich solche verschiedenen Geschlechts. Erheben sich alle 12 Gottheiten und treten genau der Reihe nach zu Paaren zusammen, so besteht jedes Paar aus Mann und Frau, mit Ausnahme eines Paares (Ares, Poseidon), desjenigen, welches wir Angelpunkt bezeichnet haben. Bis zu diesem Angelpunkte ferner ist in der linken Reihe die Folge: Mann, Frau; jenseits des Angelpunktes: Frau, Mann und noch einmal ein Mann zum kräftigen Abschluss, entsprechend der Basis Zeus am Anfang der Reihe. Zur Rechten bringt die Reihe vor dem Angelpunkte: Frau, Mann; jenseits desselben: Mann, Frau und noch einmal eine Frau zum Abschluss, entsprechend der Basis Athena am Anfang der Reihe. Auf solche Weise bewegen sich um den Angelpunkt der linken Reihe

(Ares) von jeder Seite ein Weib (Hera, Artemis), und um den Angelpunkt der rechten Reihe (Poseidon) je ein Mann (Hephaistos, Dionysos).

Zum Schlusse gebe ich das Schema noch einmal, indem ich sowohl den Angel durch Striche absondere als auch den Schluss, der durch Verdoppelung der ersten = letzten Correspondenz zu grosser Wirksamkeit und Ruhe ausklingt und jede Reihe in sich zurücklaufen lässt:

R. a	R. b
M :	F
╳	
F :	M
M :	M
F :	M
╳	
M :	F
M :	F

So liegt eines der schwierigsten Compositionsprobleme gelöst vor uns, gelöst durch eine echte Künstlerthat. Wenn man alle Möglichkeiten zurückdenkt, diese 12 Figuren in dem so ungünstigen Verhältniss von 7 männlichen und 5 weiblichen zu 2 symmetrisch und rhythmisch vollkommenen Reihen zu verbinden, so erscheint es mir wenigstens eine grosse That, dass Pheidias nicht bloss das weniger Mangelhafte, nein das absolut Vollkommene ausgedacht hat. Ausdacht? Vielleicht hat er es hingeschrieben, als ob es sich von selbst verstünde.

Und der Iris und des Eros thuen wir keine Erwähnung? — Die voranstehende Verhandlung hat ergeben, dass wir bis jetzt wenigstens dieser Nebenfiguren auch gar nicht bedurften. Arme Lückenbüsser; sie sind, so weit ich sehe, bis jetzt ebenso wenig verstanden worden, wie das Compositionsgesetz [1]), das die grossen Götter beherrscht, als deren

---

[1]) *Friederichs, Baust. I, S. 166: Die Göttergruppen sind mit grosser Symmetrie, doch ohne Strenge geordnet. Wir finden je drei Gruppen links und rechts, deren eine aus je drei Figuren besteht, während die übrigen nur zwei enthalten und zwar je zwei Männer und ein gemischtes Paar. Die correspondirenden Gruppen aber sind nicht nach dem am äginetischen Tempel befolgten strengeren, sondern nach dem freieren Princip, das wir am östlichen Giebel des Parthenon fanden, angeordnet, wo-*

Anhängsel sie erschienen sind. Diese Armen sollen Störung der Symmetrie oder sonstige Verwirrungen anrichten, waren Anlass zu ähnlichen verderblichen Kunstgedanken, wie dass es nicht nothwendig sei, dass die correspondierenden Theile sich auch in gleicher Entfernung vom Centrum befinden u. s. w. Kommt, vielleicht kann ich euch retten!

Betrachte ich die linke Reihe und sehe Iris im Hintergrunde von Hera stehen, so weiss ich keinen Grund zu finden, wesshalb sie gerade dort nothwendig war. Wir wissen jetzt mathematisch sicher, zur Gliederung der Reihe für sich und behufs Responsion mit der anderen ist sie nicht mitbenützt. Sie tritt kaum mit dem Ellbogen über das Knie ihrer Herrin vor, verletzt also die neutrale Zone zwischen dem Herrscherpaar und Ares durchaus nicht. — Allein vielleicht kann sie doch vom Künstler dort angebracht worden sein, um die über dem Knie der Hera sich ergebende Lücke schön zu füllen? Keineswegs; wir müssen behaupten, dass Pheidias Hera ebenso abschliessen d. h. den starken

---

nach es nicht nothwendig ist, dass die correspondirenden Theile sich auch in gleicher Entfernung vom Centrum befinden.

Michaelis a. a. O. S. 222: „Zunächst gegen die Mitte sitzt die kleinere und wichtigere Abtheilung, je ein Götterpaar, weiter gegen den Zug hin eine umfangreichere, weniger fest geeinte Gruppe minder bedeutender Gottheiten. Dieses symmetrische Schema wird aber, wie bei den Giebelgruppen, durch eine Menge einzelner Gegensätze belebt. Der geflügelten, stehenden Nebenfigur ist hier neben den Hauptpersonen (28), dort am Ende des ganzen ihr Platz angewiesen (42); hier folgen auf die Hauptgruppe Mann und Frau, sodann zwei Männer (24—27), dort zwei Männer und dann zwei Weiber (38—41).

Petersen a. a. O. S. 326: Diese beiden Paare (29 u. 30, 36 u. 37) sind die einzigen wirklichen Paare in der ganzen Versammlung, daher bei den übrigen auch äusserlich die paarweise Gruppierung sehr modificiert ist: rechts durch Verbindung von Gott mit Gott, Göttin mit Göttin, links, wo noch einmal Gott und Göttin zusammensitzen, dadurch, dass diese Göttin schon durch die gleiche Form der Sessel mit dem Gotte vor ihr enger verbunden scheint als mit dem neben ihr sitzenden. Dem entspricht nun die engere Verbindung dieser vier jederseits ebenso wie der inneren Abgeschlossenheit der ersten Paare ihre äussere Absonderung. Ausser dieser Aehnlichkeit im Grossen und Ganzen finden sich äusserlich nur wenig respondierende Züge, da bei der wesentlich gleichen Ruhe des Zuschauens markierte Linien wie bei bewegter Handlung fehlen.

Winkel bei ihr vermeiden konnte, wie er ihn in der anderen Reihe bei Hephaistos vermieden hat. Ganz das Gleiche haben wir festzuhalten auch für Aphrodite mit Eros, für dessen Existenz gerade an jener Stelle sich ebenso wenig eine Nothwendigkeit einsehen lässt.

Die beiden Figuren können also nur in Folge einer Art ästhetischer Nothwendigkeit, die in der Beziehung der beiden Reihen zu einander wurzelt, an den Stellen angebracht worden sein, wo sie sich befinden.

Ich nehme den Eros von seiner Mutter weg und setze ihn dahin, wohin ihn schon mancher Archäologe stillschweigend oder laut gewünscht hat, nämlich zur Entsprechung für Iris neben Hephaistos. Geschieht dies, dann sind wir so weit wie zuvor. Am Schlusse der ersten Gruppen, werden wir dann sagen, hat der Künstler, um 2 leere Winkel zu füllen oder um diese inneren Gruppen noch mehr auszuzeichnen (sie sind es aber ohnedies hinreichend), 2 stehende Nebenfiguren angebracht, die sich ebenfalls entsprechen. Diese Weisheit sollte Pheidias nicht gewusst haben? Er hat den Eros doch ganz gewiss gerade mit Absicht so angebracht, dass er mit Iris nicht in der Art correspondieren kann, wie wir es haben wollen. Aber auch nicht eine zügellose Freiheit, wie jene, die man sich erträumt hat, hat diese Nebenfiguren so eigensinnig angeordnet! Doch wozu so viele Worte? Setzen wir den Eros hinter Hephaistos der Iris gegenüber, so bleiben die beiden Reihen zwei correspondierende Reihen; setzen wir Iris an den Schluss der linken Reihe dem Eros gegenüber, immer dasselbe; setzen wir aber schliesslich Iris an den Anfang der linken, Eros an das Ende der rechten Reihe (dasselbe wäre der Fall, wenn solche Figuren bei Hephaistos einerseits und Hermes andrerseits stünden), dann gehören die beiden Reihen als ein Ganzes zusammen. Wie zwei Flügel sind dieselben aus einander geklappt, wir schauen auf ihre inneren Flächen; klappen wir sie zusammen, steht zur rechten Flanke des Anfangsgliedes Iris, und zur linken Flanke des letzten Gliedes Eros. Sie entsprechen sich also doch, freilich weniger plump, als man von Pheidias erwartet hatte, nämlich so, dass dadurch Anfang der einen, und Ende der anderen Reihe zu einander in Beziehung gesetzt werden. Diese beiden Nebenfiguren sind es, die uns in deutlicher Bilderschrift zeigen, dass jene zwölf sitzenden Gestalten nicht bloss nach künstlerischen Ge-

sichtspunkten correspondieren, sondern dass sie von Anfang bis zu Ende ein zusammengehöriges Ding, ein Ganzes, sind. Darum flankiert den Anfang der einen Seite Iris, das Ende der anderen der ihr entsprechende Eros und verknüpfen beide Anfang und Ende nicht einer, sondern der einen und der anderen Reihe. Hätte man also, statt weiser sein zu wollen, dieselben sich geistig und äusserlich entsprechen lassen, wie sie sich wirklich entsprechen, so konnte die Erkenntniss der Wahrheit nicht ausbleiben. Allein zu dem Zwecke war es eben nöthig, Pheidias keine Symmetriefehler zuzumuthen, sondern in der Vorstellung die Reihen an einander zu legen und dann Anfang und Ende in's Auge zu fassen. Die Erfindung und Anordnung der beiden Nebenfiguren stellt sich somit als einer der sinnigsten Kunstgriffe dar, welche die alte Kunst aufzuweisen hat.

Wir wollen jetzt den Versuch machen, auf das aufgestellte Dispositionsschema die einzelnen 12 Gottheiten zu vertheilen, um zu erfahren, ob Pheidias auch hierin den einen oder andern Kunstgriff gebraucht hat. In der Reihe a nehmen selbstverständlich Zeus und Hera die ersten Plätze ein; den Zeus entsprechenden Sitz erhält Athena und da sie der künstlerischen Anordnung und der Auszeichnung halber einen männlichen Begleiter haben muss, so ergibt sich als der geeigneteste, ja fast nothwendige Nachbar Hephaistos. Die noch übrigen 8 Gottheiten gliedern sich theils schon ihrem mythologischen Charakter nach in bestimmte Gruppen, mit denen der Künstler zu rechnen hat; so sind Poseidon, Demeter, Dionysos nicht wohl zu trennen, ebenso wenig Apollon und Artemis, zu denen sich, da er sonst nicht besser angereiht werden kann, Hermes gesellt. Ob von vornherein der Künstler entschieden war, Aphrodite von ihrem Buhlen zu trennen, oder ob ihn erst die Composition dazu veranlasst hat, lässt sich kaum entscheiden. Eine bedeutende Rolle aber spielten, wie sich denken lässt, bei der Vertheilung einzelne Entwürfe von Göttern und ihrer Verbindung, wie sie der Künstler schon vor der Vertheilung im Kopfe trug. So wird der Entwurf von Apollon und Artemis die Veranlassung gegeben haben, dass sie nur in die Reihe a kommen konnten, wo den Platz 6 ein männlicher Gott einzunehmen hatte, der das Motiv ermöglichte, Apollon aus seiner Abkehr wieder herauszurücken und das Gesetz der Gruppenfolge zu retten; dazu

eignete sich aber keiner besser als Hermes, und so wäre die Reihe a bis auf den Sitz 3 schon besetzt. Ihn darf man aber nur einem Gotte geben, der es verdient oder vorzieht, von seiner Nachbarschaft isoliert zu bleiben; denn dem inneren Zusammenhange nach gehört Artemis zu Apollon, obwohl sie durch jene besprochene starke Cäsur zur zweiten Gruppe zählt. Soll nun dieser Gott vollends auch seinem Charakter nach zu den Gottheiten passen, die hier bereits Platz genommen haben, so bleibt nur Ares übrig, in der That in jeder Hinsicht der passendste Nachbar. Soll man nun sagen, dass diese Verhältnisse, wie ich sie eben angedeutet habe, unseren Künstler erst zur Erfindung der herrlichen Gestalt des Ares begeistert haben, oder sprang die ganze Gruppe der vier mannhaften Gottheiten mit Artemis und Apollon in der Mitte sofort im Zusammenhang aus des Künstlers Haupt? Vielleicht wusste das Pheidias selbst nicht. — War einmal die Reihe a besetzt, so ergab sich für die andere Poseidon, Dionysos, Demeter, Aphrodite als eine Art schöner Nothwendigkeit[1]).

Warum hat wohl der Künstler in beiden Reihen die erste Gruppe durch einen leeren Zwischenraum gesondert, die beiden anderen so an einander geschoben, dass sie eigentlich Doppelgruppen bilden, die nur durch einen Einschnitt in die rhythmische Folge, hier (bei den Geschwistern) des Conflictes halber durch einen kräftigeren, dort (bei Dionysos) durch einen schwächeren und durch Zuhilfenahme der Wendung des Gottes, in zwei Hälften sich zerlegen? Können wir das erfahren? Ich denke, gewiss. Apollon und Artemis haben es verschuldet, dass in der Reihe, in der sie sassen, also a, eine D o p p e l g r u p p e u n u m g ä n g l i c h gebildet werden musste, oder das gewählte Charaktermotiv musste aufgegeben werden. Das hatte aber zur nothwendigen Folge, dass auch jenseits eine entsprechende Doppelgruppe ohne Zwischenraum, nur mit einer Cäsur versehen, herzustellen war. Dies gibt dem Künstler schliesslich die Veranlassung, zwei äussere Doppelgruppen in Gegensatz treten zu lassen zu zwei inneren Einzelgruppen und dieselben durch einen leeren Zwischenraum von einander zu sondern. Die rhythmische Welle, die auf solche Weise die 3 Gruppen trägt, ist vielleicht die gewaltigste Leistung auf dem

[1]) Warum einzelne nach dem Schema erlaubte Umstellungen nicht angehen, ist oben S. 31, 32 erörtert worden.

Gebiete der Rhythmik in der bildenden Kunst. Auf die erste Gruppe folgt eine starke, absondernde Senkung, darauf hebt sich die Welle von Neuem und übersteigt das zweite Paar, senkt sich hierauf wiederholt, doch diesmal nur bis zu halber Tiefe und fällt, nachdem sie im letzten Paare sich noch einmal gehoben und zugleich gestauet hat, weder zu steil und schroff, noch zu sehr geebnet und gezogen nieder. Diese Massenbewegung gliedert sich wieder in kleinere Wellen, die sich bald sanfter heben und senken, bald brechen und stossen, bis sie in den Schlussgruppen kräftig anfluthen, gewissermassen anprallen und ablaufen.

Wollten wir, was vom künstlerischen Standpunkte aus sich über die Göttergestalten des Frieses noch sagen lässt, bis in's Einzelne verfolgen und prüfen, so würde diese Schrift wohl ein Buch werden. Wir müssen uns also beschränken, so sehr uns dieses Wunderwerk fesselt, das ein unerschöpfliches Lehrbuch der hohen Kunst genannt zu werden verdient. Nur eine Art statistischer Aufnahme einzelner Beobachtungen, die wir theils schon gemacht haben, theils hiemit noch machen, möchte ich zum Schlusse noch anfügen.

1) Zur äusseren Charakteristik der Gottheiten.

Kleidung der Männer: Himation, ausgenommen 24 (Hermes, Chlamys). Das Himation ist nicht um den Oberkörper geschlagen, ausgenommen 39 (Dionysos); es lässt auch die Unterbeine frei bei den unbärtigen Göttern, ausgenommen 39 (Dionysos); dagegen deckt es den ganzen Unterkörper bis zu den Füssen bei den 3 bärtigen Göttern (Zeus, Hephaistos, Poseidon) und 1 unbärtigen (Dionysos).

Kleidung der Frauen: a) Chiton tragen Artemis, Iris, Hera, Athena; Artemis den attischen mit Mäntelchen gleich den Frauengestalten des Zuges, Athena ebendenselben, nur ohne Mäntelchen; Iris und Hera einen Chiton mit einfachem Ueberfall über den Gurt. b) Den jonischen Chiton mit Himation tragen: Demeter, Aphrodite.

Schleier: Hera, Aphrodite.

Kopftuch: Demeter [1]).

---

[1]) Auf den Nacken fallendes Haar Artemis; Haartracht der Athena?

Fussbekleidung: Ares blosse Füsse, Hephaistos Schuhe (nach Petersen's, wie mir scheint, richtiger Vermuthung), Hermes Stiefel; die übrigen Sandalen.

Bärtige Götter: Zeus, Hephaistos, Poseidon.

Unbärtige Götter: Hermes, Apollon, Ares, Dionysos.

Bekränzt sind: Dionysos, Hera (?).

Attribute s. oben passim.

2) Zur Anordnung im Allgemeinen s. o.

In Gruppen sind verbunden:

A. zu gesonderten Einzelgruppen:
Zeus und Hera (Iris); Athena und Hephaistos.

B. zu Doppelgruppen:

a) Ares, Artemis, Apollon, Hermes.
Anordnung innerhalb der Doppelgruppe (Conflict):

α) Ares, β) Artemis und Apollon (Geschwisterpaar), γ) Hermes.

Auflösung des Conflicts:

α) Ares, Artemis;

Die einzige Gruppe ohne freundschaftliche Beziehung, also trotz Rettung des Gruppierungsgesetzes Mangel innerer Verbindung und absichtliche Zerlegung der Gruppe in ihre 2 Factoren, mit Hülfe der Vorneigung der Göttin und der querüber gehaltenen durchschneidenden Fackel.

β) Apollon und Hermes (2 Freunde).

b) Poseidon, Dionysos, Demeter, Aphrodite (Eros).
Anordnung innerhalb der Doppelgruppe :

α) Poseidon, Dionysos (nicht Freundschaft, Dionysos redet den vornehmeren, mächtigeren Gott an);

β) Demeter, Aphrodite (2 Freundinnen den beiden Freunden gegenüber).

3) Zum Rhythmus im Allgemeinen s. o.

Die ruhigere Reihe ist die rechte; die bewegtere die linke.

A. Die inneren Gruppen:

α) links (Zeus, Hera, Iris), stolze, grossartige Linienführung. Einleitung und Vorbereitung in Zeus' linkem, scharfwinklig aufgelegtem Arm, Senkung im linken: dann entfaltet sich durch Zeus' linken Arm vorbereitet die erhabenste Winkelbewegung des ganzen Frieses in der Linken der Hera, während ihre Rechte durch Senkung des Oberarms und Rückbeugung des Unterarms an den oberen den rhythmischen Ausgleich bildet; den Abgesang bringt Iris, deren linker Arm die erhabene Bewegung Hera's noch einmal, aber abgeschwächt und in sich zurückgehend wiederholt, um in der winklig angelegten Rechten den vollständigen Abschluss der Gruppe zu bringen. Weiter lässt sich der stolze Rhythmus, der die Armbewegungen dieser Figuren beherrscht, nicht wohl mit Worten ausdrücken; die Bewegungen einer jeden Figur für sich bestehen in Arsis und Thesis, so die des Zeus, der Hera, der Iris, derart, dass jede Gestalt für sich rhythmisch vollkommen ist, zugleich aber stehen die Bewegungen aller Drei unter sich in so enger Beziehung, dass sie zusammen ein Ganzes bilden mit Begründung, Entwicklung und Abschluss.

Wir haben hier die durchgeführteste plastische Musik vor uns, und zwar so deutlich vernehmen wir die Töne, dass über den musikalischen Charakter der Gruppe gar kein Zweifel bestehen kann: es ist ein mächtiges Maestoso, was Pheidias hier nicht in Tönen, wohl aber in grossartigen Linien durchgeführt hat und deutlich vernehmbar an unsere Ohren klingen lässt.

β) rechts (Athena, Hephaistos), ruhiger, concentrierter Liniengang (ohne Entfaltung der oberen Extremitäten). Jede Figur ist der vollendete Ausdruck des Massvollen, in Athena in Verbindung mit jungfräulicher Zurückhaltung, in Hephaistos mit gutmüthiger Gelassenheit.

B. Die äusseren Gruppen:

α) links (Ares, Artemis, Apollon, Hermes); in der ersten Abtheilung bringt die zweite Gestalt (Artemis) den rhythmischen

Schluss der ersten (Ares) zur Auflösung durch Zurückziehen des rechten Arms und Hebung des linken, und bereitet damit auf eine noch freiere Bewegung vor (Apollon), die unvermittelt (starke Cäsur) folgt; in Apollon stauet sich die Bewegung, wird durch ihn in der Schwebe (beide gehobene Schultern, Wendung des Körpers) gehalten und durch das Motiv des Auf- und Anlehnens auf Hermes in diesem selbst zum ruhigen Abschluss gebracht.

So kommt es, dass die rhythmische Bewegung der Innengruppe derselben Reihe in der äusseren fortgesetzt erscheint; das Maestoso ist nur in ein jugendliches, frisches Allegro übergegangen und schliesst zuletzt in dem ruhigen Hermes als Moderato ab.

β) rechts (Poseidon, Dionysos, Demeter, Aphrodite); hier kommt die Reihe erst mit Poseidon in Fluss, Dionysos nimmt seine Bewegungen auf und führt sie zur Arsis der Doppelgruppe (bei Poseidon gestreckte Senkung mit mittlerer Hebung, bei Dionysos gebrochene Senkung mit höherer, entfalteter Hebung), auf welche eine schwache Cäsur erfolgt, schwach durch Demeter, deren erhobener rechter Arm die Kluft überbrückt, zugleich aber den Gegensatz in Dionysos' Bewegungen versöhnt (Dionysos' rechter Arm thut das Gleiche für die Bewegungen des Poseidon); dann folgt abermals (wie jenseits) ein engerer rhythmischer Anschluss ohne Entfaltung der einen Extremität (Schulter gegen Schulter, Schleier dazwischen, Auflegen des Arms) und Abschluss in Aphrodite unter Zuhilfenahme des Eros mit seinem Sonnenschirm. — Der Rhythmus ist hier fliessender, vermittelter und desshalb weniger energisch als der der gegenüber sitzenden Doppelgruppe; das aber entspricht ganz dem Wesen der beiderseits vereinigten Gottheiten.

Auch was den Wechsel in den Wendungen der Gestalten betrifft, lässt sich eine schöne Gesetzmässigkeit nicht verkennen. Links wird die erste Gestalt schief gesehen, die zweite von vorne; rechts ebenso, nur mit der feinen Modification, dass die Zeus entsprechende Figur nicht

absolut gleiche Wendung hat, sondern dem Profil näher steht, und die der Hera entsprechende weniger entschieden von vorne, sondern mehr von der Seite gesehen wird. In der äusseren Doppelgruppe links beginnt Ares nahe dem Profil, dann folgt Artemis, schief gesehen, weiter Apollon von vorne, und zuletzt schliesst Hermes in einer Ansicht zwischen Schief und Profil. Ihnen entsprechen die Figuren jenseits, jedoch abermals mit Modificationen, welche dem Beschauer bei Musterung der correspondierenden Gestalten nie völlig gleiche, sondern nur ähnliche Ansichten bieten und vom Künstler beabsichtigt sind, um innerhalb der Responsion die lebendigste, alles Schematischen entkleidete Schilderung zu geben.

Pheidias wird durch vorstehende Erläuterungen über den bedeutendsten, hervorragendsten Theil seiner grossen Composition schwerlich in Jemands Augen an Achtung eingebüsst haben. Viel Schönes und Richtiges ist darüber schon veröffentlicht, und meine kleine Schrift wäre ohne jene Vorarbeiten, besonders die ebenso fleissigen als verständnissvollen der jüngsten Zeit gar nicht denkbar. Nur auf den Schultern eines Michaelis und Petersen konnte ich den freien Ausblick erlangen, der mir die Mängel offen darlegte, die unserer Interpretation noch anhafteten; sowie ich gegen sie am meisten ankämpfen musste, so verdanke ich ihnen auch am meisten. Dass es mir aber eine glückliche Stunde gegönnt hat, die noch dunkel gebliebenen Stellen aufzuklären, dafür scheint wenigstens der Umstand eine Gewähr zu bieten, dass meine Bewunderung für Pheidias, den Meister sowohl im Grossen als im Kleinen, nach Beseitigung jener trüben Stellen eine aufrichtigere und bewusstere geworden ist.

II.

Die Mittelgruppe.

Jede der Götterreihen kehrt sich nach aussen, den Spitzen der beiden Zugabtheilungen entgegen. Innen aber stossen die Reihen nicht an einander, sondern lassen zwischen sich einen Raum, der von fünf stehenden Personen eingenommen wird.

Was den hier dargestellten Vorgang betrifft, so ist darüber schon eine solche Menge theils halb, theils ganz falscher Gedanken zu Tage gefördert worden, dass man gerne mit einem kräftigen Sprung über diesen unnützen, hindernden Ballast hinwegsetzen und die Erklärung beginnen und durchführen möchte, als ob nichts Gegentheiliges vorher darüber geschrieben worden wäre. Allerdings würde uns dann eine der ergiebigsten Gelegenheiten entgehen, die Bereitwilligkeit zu bewundern, mit der auch die gelehrtesten Männer die unwahrscheinlichsten Dinge hinnehmen und vertheidigen, sobald ihr Blick durch vorgefasste Ideen getrübt ist.

Aber wie, schon bei der Beschreibung komme ich in Verlegenheit? Soll ich sagen, dass die kleineren Gestalten den beiden grösseren, Mann und Frau, die sich den Rücken kehren, gewisse Gegenstände überbringen, also gekommen sind; oder empfangen vielmehr die kleineren Gestalten, links (v. B.) zwei Mädchen, rechts ein Knabe, dieselben eben aus den Händen der grösseren und stehen im Begriffe, damit abzuziehen? Der Unparteiische sollte glauben, diese Fragen wären längst entschieden, wären überhaupt leicht entscheidbar, da die betreffende Friesstelle sich verhältnissmässig sehr wohl erhalten hat. Nun leicht mag es allerdings sein, hier eine

Entscheidung zu treffen; Pheidias' Sprache ist, so weit wir sie kennen, immer klar und bestimmt, und nur dem Mangel an eigenem Verständniss, der Unvertrautheit mit den Regeln künstlerischer Darstellung haben wir es zuzuschreiben, wenn wir ihn nicht unmittelbar genug verstehen. Allein entschieden sind die aufgeworfenen Cardinalfragen dennoch nicht.

In der Mittelgruppe treten durch ihre Grösse 2 Gestalten neben einander hervor, eine männliche (34), die sich nach rechts, und eine weibliche (33), die sich nach links gewandt hat. Die männliche ist bärtig und mit einem Chiton angethan, der kurze Aermel hat. Mit erhobener, vorgestreckter Linken und der eingebogenen Rechten hält der Mann ein mehrfach zusammengeschlagenes Stück Zeug, einem Knaben zugewandt, der seinerseits die vorgestreckte Linke an das Zeug gelegt hat, während seine Rechte nicht sichtbar und jedenfalls hinter dem Tuche eine parallele Bewegung ausführend gedacht ist. Die Frau, bekleidet mit Chiton und Himation, steht nach der entgegengesetzten Seite gekehrt, einer Frauengestalt zu, die geringer ist an Grösse als sie selbst und auf dem Haupte einen Stuhl trägt (vgl. Michaelis a. a. O. S. 255 ff.). Sie hat den rechten Arm erhoben und die innere Fläche ihrer Hand an die untere Fläche des Sitzbrettes des Stuhls angelegt, während sie ihre Linke etwas unterhalb der Hand der Trägerin gegen das Stuhlbein führt. Hinter dieser ersten Stuhlträgerin sieht man eine zweite, ebenfalls kleiner als die Gestalt 33, die aber nicht wie die erste gegen die Frau gekehrt steht, sondern gegen den Beschauer; auf ihrer Linken trug sie zugleich einen Gegenstand, der mit Wahrscheinlichkeit ein Fussschemel ist (vgl. Petersen a. a. O. S. 247).

Die beiden ersten Fragen, die man sich der Darstellung gegenüber vorlegt, sind selbstverständlich: 1) Ist dieses Stück Zeug dem Manne von dem Knaben übergeben worden, oder empfängt es vielmehr der Knabe von ihm? 2) Will die Frau der ersten Trägerin den Stuhl abnehmen oder hat sie vielmehr ihr denselben nur auf den Kopf setzen helfen, um sie damit weiter zu senden?

Die letzte Frage ist unzweifelhaft dahin zu beantworten, dass der Trägerin 32 der Stuhl vom Haupte genommen wird, woraus zu

schliessen ist, dass auch die zweite ihren Stuhl deponieren wird[1]). Beide Trägerinnen stimmen darin überein, dass sie linkes Stand- und rechtes Spielbein haben. Die erste sieht aus, als ob sie eben mit einem Schritte an die grössere Frau (33) hinangetreten wäre; allein da man diese Schrittstellung immerhin für eine rein künstlerische Anordnung erklären könnte, aus der nicht geschlossen werden dürfe, die Figur sei wirklich erst mit dem Stuhl auf dem Kopfe hingetreten, so müssen wir uns umsehen, ob nicht ihre Genossin uns sicherere Anhaltspunkte darüber geben kann, ob sie gekommen sind oder gehen wollen. Da hat nun Petersen sehr schön bemerkt, nicht nach dem Zuge, den sie verlassen, dürfte die Figur sich zurückwenden, wenn sie gehen wollte, sondern nach aussen müsste sie schreiten, nach der Frau, die sie verlässt, und der Gefährtin, die ihr folgen soll, zurückblickend; oder mit anderen Worten, Figur 31 müsste vielmehr 1) rechtes Standbein haben statt linkes, 2) der Mittelgruppe schon den Rücken zuwenden, 3) nach derselben zurückblicken, 4) hätte unter solchen Umständen Figur 31 Profilstellung erhalten, Figur 32 aber mit rechtem Standbein wenigstens zum Theil gewendet sein müssen. So zeigt die Profilhaltung der ersten Trägerin und die gleiche Schrittstellung bei beiden, dass sie eben angekommen sind und zwar von derselben Seite.

Dies wird bestätigt durch das Benehmen der grösseren Frauengestalt. Hebe ich Jemand einen Stuhl dieser Art auf den Kopf, so fasse ich ihn entweder rechts und links an dem Sitzbrett oder an den Beinen. Hat aber die Trägerin so wie hier den Stuhl bereits auf dem Haupte, dann ist es in jedem Falle zwecklos, dass Figur 33 noch die Hände daran hat. Sollte jedoch der Künstler ein Interesse gehabt haben, hervorzuheben, dass diese Stühle von 33 herrühren, dann musste er ohne Zweifel in seiner Darstellung einen früheren Moment wählen, nämlich den, dass Figur 33 den Stuhl in der bezeichneten Weise erfasst emporhielte, um ihn erst auf das Haupt der

[1]) Am überzeugendsten besprochen von Petersen a. a. O. S. 245. — Neuerdings hat auch Brunn zu der Annahme gegriffen, dass die Mädchen mit den Stühlen fortgehen sollten, Bildw. d. Parth. 41: *Eine Frau ist noch mit der einen beschäftigt, während die andere wartet;* S. 45: *die Stühle sollen vor den Tempel getragen werden und der Mann und die Frau auf ihnen Platz nehmen, als die mit dem Vorsitz geehrten.*

Trägerin niederzusetzen. So aber greift sie mit der nach oben geöffneten flachen Hand unter das Sitzbrett und führt die andere zugleich nach dem Bein, um den Sessel durch einen Druck in die Höhe zu heben und ihn dann am Beine haltend niederzulassen. Diese Hülfe von Seite der Frau hat der sorgsame Künstler, wie es scheint, nicht unterlassen, sogar zu motivieren; Figur 32 nämlich hat nur den einen Arm frei, während der rechte, wie es scheint, innerhalb des Himations eingewickelt liegt.

Wir können also nur annehmen, dass diese beiden Stühle nicht erst übernommen worden sind, um fortgetragen zu werden, sondern dass sie von den beiden kleineren Frauengestalten im Zuge getragen wurden und eben niedergesetzt werden sollen.

Nun zur Beantwortung der ersten Frage, über welche weit mehr schriftstellerische Kräfte im Widerspruche stehen, als über die zweite (s. Michaelis S. 257, 264). Sie scheint auch insofern wichtiger zu sein, als man in dem Tuch meistens den Panathenäischen Peplos dargestellt wissen will und desshalb besonderes Gewicht auf diesen Theil der Mittelgruppe legt.

Die hellenische Kunst war gross in der Wahl, in dem Auffinden der charakteristischen Momente; daher gehören Geben und Empfangen mit zu den Dingen, die in der alten Kunst meist sehr deutlich ausgedrückt sind. Dennoch wird dieser Vorgang ausserordentlich häufig missverstanden, weil der Beschauer sich nicht immer gegenwärtig hält, dass der Künstler, um deutlich zu sein, wenn die Hände zweier Personen an einem und demselben Gegenstande sich begegnen, eine feste Typik einhalten musste, um den Gebenden und den Empfangenden zu unterscheiden. Worin besteht diese Typik? Darin, dass die alte Kunst den Gebenden wirklich als gebend, den Empfangenden wirklich als empfangend darstellte. Das klingt allerdings einfach; allein was soll denn damit gesagt sein? Was damit gesagt sein soll, ist nicht weniger einfach: Der Gebende hält den Gegenstand, der Empfangende hält ihn nicht, sondern greift darnach.

Das sogenannte Loslassen darzustellen, ist ein künstlerischer Missgriff, der Unverständlichkeit im Gefolge hat. Das Loslassen an und für sich, also das Aufhören des Drucks, ist künstlerisch überhaupt nicht darstellbar; das Zurückbewegen des Armes aber von einem

Gegenstande, den man übergeben, also losgelassen hat, ist unmöglich verständlich darzustellen, weil Vorbewegung und Rückbewegung für das Auge in derselben Weise ausgeführt werden, also durch solche Darstellung der Beschauer im Unklaren darüber gelassen wird, ob der Arm nach dem Gegenstande greife oder ob er von demselben sich zurückbewege — eine heillose künstlerische Taktlosigkeit, die lauter Verwechslungen zur Folge hat. Und wozu schliesslich die Hand, wenn der betreffende Gegenstand bereits von einer fremden gefasst ist, noch an demselben geöffnet — also ohne Druck — anzuliegen hat, wer soll das einsehen?

Wozu soll der Knabe in dem Friese, da er losgelassen hat, wie so viele gelehrte Männer wollen, noch seine beiden Hände[1]) geöffnet an dem Zeug liegen haben; seiner Hände bedarf es nicht mehr, nachdem es die beiden des Mannes kräftig gefasst halten. Warum sinken sie nicht, was kleben sie an dem Zeug? — Ei, man soll doch wissen, von wem das Zeug kommt! wirft ein weiser Gegner ein, der sich um so weiser dünkt, je mehr er über die einfachste Sache hin und her debattieren kann. Zugestanden; aber wenn man dies wissen soll, warum hält denn nicht der Knabe das Tuch in Händen, so ähnlich, wie hier der Mann oder auch anders, und übergibt es erst, so dass der Andere es noch nicht hat, sondern erst darnach greift? So wäre ja erst vollständige Klarheit da und der Act richtig zu verstehen!

Wo es sich also um ein Geben und ein Empfangen handelt, ist nicht das sogenannte Loslassen darzustellen, sondern die eine Person so aufzufassen, dass sie je nach der Art des Gegenstandes ihre Hände gegen denselben hinbewegt, die andere, dass sie den Gegenstand geeignet entgegenhält. Daran hat sich die alte Kunst stets gehalten und wird sich jede halten müssen, die sich zum Ziele gesetzt hat, was sie ausdrückt, so auszudrücken, dass es auch richtig verstanden werden kann. — Wollte Pheidias z. B. die Uebergabe des Peplos an den bärtigen Mann, oder sagen wir Priester, schildern, so war das sehr einfach und deutlich dadurch zu erreichen, dass er den Knaben dar-

---

[1]) Die rechte kann nicht gesunken sein, sondern nur parallel an der anderen Wandung des Zeugs anliegen.

stellte, wie er das Gewand auf den Händen tragend oder mit den Händen festhaltend, sowie im Bilde der Mann, oder meinetwegen wie einen Ballen zusammengewickelt dem Manne entgegenhielt; dieser aber würde seinerseits mit geöffneten Händen in einer Bewegung darnach greifen, wie sie zu der gewählten Form der Uebergabe passte. Das heisse ich Uebergabe an den Mann; so aber müsste ich Pheidias für einen gedankenlosen Stümper erachten und mit mir Jeder, dem nicht der Panathenäenpeplos den Blick trübt.

Aehnlich haben wir es auch nur unserem eigenen geringen Verständniss für die richtige Wahl eines künstlerischen Momentes zuzuschreiben, wenn wir noch schwanken können, wer in dem Eleusinischen Relief der gebende, wer der empfangende Theil sei. Die Göttin mit Scepter hielt, wie aus dem Schluss ihrer Finger mit Bestimmtheit zu ersehen ist, einen gewissen Gegenstand, dessen Spuren verschwunden sind, in der etwas erhobenen Rechten. Ist das sicher, und ein Zweifel daran kann ihrem Fingerschlusse gegenüber nicht aufkommen, so ist also sie die Geberin. Der Knabe aber, welcher ihr zugewendet steht, führt seine Rechte zum Empfang geöffnet, also begehrend, aufwärts, indem er zugleich das Haupt ein wenig zu der Göttin emporhebt. Was auch sollte die Hand mit diesem Gestus in der Luft, wenn die Göttin ihm den Gegenstand schon abgenommen hätte [1])? Dass aber die Situation so richtig erklärt ist, hestätigt der Umstand, dass der Knabe auch von der anderen Göttin, die in seinem Rücken steht, etwas empfängt und zwar einen Kranz auf das Haupt; nicht bloss die eine Göttin beschenkt ihn oder zeichnet ihn durch eine Gabe aus, sondern auch die andere. — Nicht weniger instructiv und unser Urtheil bekräftigend sind Darstellungen von der Aussendung des Triptolemos, die für diese Frage besonders vortheilhaft herangezogen werden können, weil über den Empfänger und den Geber kein Zweifel sein kann; Demeter bietet die Aehren, welche sie in der Hand hält, dem Triptolemos entgegen, Triptolemos aber streckt die Hand mit einem Gestus aus, geeignet, dieselben in Empfang zu nehmen. Man betrachte

---

[1]) Kekulé, Theseion S. 33: *Es lässt sich nicht bezweifeln, dass sie im Begriffe ist, aus der halbgeöffneten* (?) *Hand dem vor ihr, n. l., stehenden Knaben etwas zu reichen.*

die Poniatowski-Vase! Wenn es richtig wäre, dass in dem Parthenonfriese der Knabe den Peplos übergäbe, der bärtige Mann aber oder Priester ihn empfinge, so wäre es nur consequent, für die Vasendarstellung anzunehmen, Triptolemos habe die Aehren der Demeter gegeben; denn wie im Friese das Stück Zeug allein von dem Priester gehalten wird, aber eben in Empfang genommen worden sein soll, wie die im Loslassen begriffene Hand des Knaben anzeige, mit demselben Rechte kann man behaupten, Demeter, welche die Aehren in der vorgestreckten Rechten hält, habe sie eben von Triptolemos empfangen, wie dessen sich zurückziehende Hand offenbare. — Am Schlagendsten aber offenbart sich die Typik, welche bei Darstellung solcher Scenen von der Kunst festgehalten werden musste und wirklich festgehalten worden ist, in einem bekannten Vasenbild mit der Schilderung von Orestes und Pylades vor der Priesterin Iphigeneia (Mon. d. Inst. IV, tav. LI; Overbeck, Gall. her. Bildw. Taf. XXX, 7). Des Jünglings Hand ist geöffnet vorgestreckt und liegt bereits an dem Briefe, er steht im Begriffe ihn in Empfang zu nehmen, ein Schluss seiner Hand, und Iphigeneia lässt ihn los; jetzt aber liegt er noch fest in ihrer geschlossenen Hand, die sie dem Jüngling entgegengestreckt hat, zum Zeichen, dass sie zu geben im Begriffe ist. Hält man dieses Bild neben die Darstellung des Frieses, so muss derjenige, welcher hier eine Uebergabe des Peplos und ein Loslassen von Seiten des Knaben sieht, wenn er nicht sich selbst Lügen strafen und jeder Willkür Thor und Riegel öffnen will, nothwendiger Weise zugestehen, dass dort Iphigeneia die Empfängerin des Briefes sei [1]); denn sie hält den Brief fest, wie hier der Priester das Gewand, der Jüngling aber liesse los genau entsprechend dem Knaben des Frieses.

Doch geben wir einmal das Unmögliche zu, räumen wir, um die Haltlosigkeit der Hypothese auch von anderer Seite darzuthun, einmal ein, der Knabe habe wirklich den Peplos überbracht und lasse eben los! Auf welche Weise, muss gefragt werden, hat er

---

[1]) Dieser Act ist durch die Dichtung so genau geschildert, dass eine Uebergabe des Briefs von Seite des Jünglings nicht in Frage kommen kann, vgl. Overbeck, Text S. 267.

das Stück Zeug dargereicht? Weiss das Jemand zu beantworten, ohne dem Künstler eine Ungeschicklichkeit zuzumuthen? Er lässt los, ist schnell gesagt. Allein das Gewand ist doch nicht, wie aus Falten und Biegung zu sehen ist, gleich einem Pappedeckel, dass es der Knabe in steifer Haltung hätte hinaufreichen können! Wir müssen uns gegen viele Einwürfe sicher stellen; denn die Menschen, wenn sie einmal etwas lieb gewonnen haben, lassen sich nicht leicht überzeugen, dass ihre Liebe etwas Unwürdiges bevormundet. Kann, wollen wir also noch fragen, nicht vielleicht die Hand des Knaben einen Moment früher an anderer Stelle gelegen sein, so dass sie jetzt schon von der ursprünglichen Stelle entfernt wäre? Die Ungeschicklichkeit bliebe ganz dieselbe. Vom Künstler nicht zu reden, schon eine auf reine, geglättete Wäsche haltende Hausfrau würde wohl ihre ganze Ungehaltenheit gegen diesen Tölpel von Knaben auslassen, der ein Gewandstück in so breiter Lage, dass er es kaum mit seinen Armen regieren kann, daherschleppte, in der Gefahr es zu verkrumpeln, aufzublättern oder gar entgleiten zu lassen. Wenn demnach der Knabe das Tuch gebracht, also vorher getragen haben soll, so müsste es doch in einer zum Tragen geeigneten Form zusammengelegt gewesen sein. Ich kann aber nicht umhin, hier eine solche zum Tragen geeignete Form eben so sehr zu vermissen, wie eine zweckmässige Art der Ueberreichung. Das Tuch müsste entweder noch einmal zusammengelegt oder über die Arme des Knaben geschlagen gewesen sein, gleichwie über eine Stange. Im ersteren Falle hätte es der Priester bereits einmal entfaltet und schon zwei neue Griffe gethan, um es festzuhalten; im zweiten aber würde der Knabe seine beiden Arme mit dem Gewande dem Priester entgegen gehoben, dieser seinerseits würde es ergriffen und in die Höhe gezogen, der Knabe zuletzt beim Loslassen seine Hände wieder an eine neue Stelle des Tuches gelegt haben — lauter Proceduren, die keinen anderen Zweck haben, als durch eitle Erdichtung schliesslich zu dem Motive zu gelangen, das der Fries in Wirklichkeit zeigt.

Ich will endlich sogar zugeben, der Knabe habe das Gewand wirklich übergeben, habe es so ungeschickt tragen und hinreichen können, wie der Fall wäre, wenn man dem Bilde diese Er-

klärung unterschiebt; ich will annehmen, der Knabe habe mit seinen Armen die beiden mehrlagigen Flügel des Gewandes umschlossen und habe es so tölpelhaft dem Priester entgegen gehoben: Dieser würde es jedenfalls in anderer Weise erfassen, als wie dargestellt ist. Er würde es derart gefasst halten, dass seine beiden Hände an der Aussenseite des Tuches lägen; seine Arme aber würden dabei beide abwärts gehen. Wesshalb nun der Priester auf dem Bilde die eine Hand im Momente der Ueberreichung zwischen die beiden Hauptlagen gebracht hat, während die andere dieselben aussen an der Seite zusammenfasst, bleibt dabei unverständlich; sinnlos zugleich wäre, wenn er der Empfänger ist, dass er den rechten Arm von sich in die Höhe streckt, in dem Augenblicke, wo er das Zeug empfängt, also doch an sich nehmen, d. h. beide Arme gegen sich bewegen sollte.

Man darf sich also die Sache, ganz abgelöst von jener bereits gegebenen Entscheidung, dass stets die den Gegenstand gefasst haltende Person auch die darreichende ist, nicht die mit geöffneter Hand ihn berührende, erstrebende, nach allen Seiten erwägen, immer wird der Einfachheit, Natürlichkeit und Zweckmässigkeit mit besagter Interpretation Zwang angethan, und sie ist schon desshalb zu verwerfen.

Dagegen stellt sich die Sache ganz anders, wenn der Act nach den Gesetzen richtiger Kunstdarstellung interpretiert wird. Der Priester hält das zusammengelegte Gewand gefasst und hebt es mit dem einen Arm von sich; der Knabe aber streckt seine Arme mit geöffneten Händen an die beiden Wandungen desselben vor, um es zunächst aufzufassen, dann, wenn es der Priester losgelassen hat, zu einer weiteren Lage umzuschlagen und schliesslich fortzutragen oder irgendwo zu deponieren. Aus Armbewegung und Gestus der Hände des Priesters, sowie aus der Form des Zeugs lässt sich aber schliessen, dass eben erst das Tuch zu dieser Doppellage umgeschlagen worden ist. Die Blätter der einen Lage öffnen sich nach unten; die obere Lage aber schlug der Priester mit der Linken über den rechten Arm, zog ihn dann bis zum Anfang der Höhlung vor, während die Linke von aussen fasste — so überlässt er das Gewand dem Knaben. Die Verschiebung der beiden Hauptlagen über einander — ein künstlerisch nothwendiges Motiv, um dem Tuche

die geometrische, unbelebte Form zu benehmen — ist dadurch trefflich begründet; beim letzten Umschlag, den der Priester mit dem Gewande vorgenommen hat, ist der obere Flügel zufällig kürzer gerathen als der untere. Bei Annahme einer Ueberreichung legt auch diese Verschiebung der Lagen die Ungeschicklichkeit des Actes abermals deutlich vor Augen[1]).

Also der bärtige Mann überlässt dem Knaben ein zusammengefaltetes Gewandstück, oder noch genauer gesagt, ein Gewandstück, das er eben zusammengelegt hat. Allein handelt es sich wirklich um ein *Zusammenfalten* des Panathenäischen Peplos, *damit er sodann bei Seite gelegt werden könne?*

Wenn man das Verdict liest: *In dem an der Spitze der Procession überbrachten Gewand nun nicht den allbekannten Peplos zu erkennen, das einzige Stück Zeug, von dem eine so feierliche Darbringung bekannt ist, sondern irgend ein anderes Stück Zeug, dessen vereinzelte Benutzung und Ueberbringung in Procession weder bezeugt ist noch wahrscheinlich, ist unerlaubte Willkür*[2]); wenn man sieht, mit welcher Tapferkeit gegen Brunn angekämpft wird, der es neuerdings ebenfalls gewagt hat, das lieb gewordene Thema in Zweifel zu ziehen und wenigstens ein künstlerisch Verständiges und Verständliches an Stelle des Sinnverwirrenden zu setzen, dann sollte einem der Muth vergehen, gegen dieses Evangelium der Archäologie predigen und unter die Sectierer gehen zu wollen. Doch ohnedies stehen

---

[1]) Den Bemerkungen Petersen's a. a. O. S. 245 f. glaube ich in meiner Ausührung begegnet zu sein. Die linke Hand, sagt dieser, sei nicht zum Aufnehmen unterbreitet, sondern deutlich loslassend gezeichnet. Das Loslassen gibt es nicht in der griechischen Kunst, wie gezeigt worden ist, weil sie eine zu grosse Feindin jeder Unklarheit war. Wollte aber der Knabe seine linke Hand unterbreiten, so würde sich das Gewand in seine einzelnen Lagen entblättern. — *Der Mann ferner kann das zusammengefaltete Zeug unmöglich in dieser Weise dem Knaben auf die Arme legen, denn wo sollte dieser es anfassen; nicht der Knabe könnte es, nachdem er es empfangen, in die richtige Lage bringen, sondern müsste es zum Tragen zurechtgelegt empfangen.* Auf die Arme wird und soll ja das Gewand auch gar nicht gelegt werden; woher ist man denn darüber unterrichtet? Wo es aber der Knabe anfassen soll, das zeigt uns die Darstellung; er klappt es zunächst zwischen seine beiden Arme und schlägt dann den Ueberschuss noch einmal um; in dieser Form zuletzt kann er es mit aller Bequemlichkeit und Sicherheit tragen oder legen, wohin er will. (Vgl. Michaelis a. a. O. S. 257, 264; Bötticher, Zophorus S. 66.)

[2]) Petersen a. a. O. S. 303.

wir bereits mit einem Beine auf der Seite der Ungläubigen. Dadurch nämlich, dass wir annehmen, Figur 34 überlasse das Gewand dem Knaben, Figur 33 aber nähme die Stühle von den Mädchen in Empfang, haben wir uns ja schon gegen den üblichen Satz mit *Wie — so* sträflich versündigt. Nun, auch ich halte den Peplos für eine Unmöglichkeit und glaube manche, darunter auch neue Gründe für die Richtigkeit dieses Urtheils zu haben.

Noch immer steht das alte Argument gegen den Peplos unentkräftet da, dass derselbe sicher nicht der Parthenos, sondern der Polias dargebracht wurde. Entweder findet man sich aber mit diesem Argument durch den allgemeinen Grundsatz ab, der Parthenon müsse doch auf irgend eine Weise mit dem höchsten Athenafeste, also auch mit dem Peploszuge, in Verbindung stehen, oder man sucht sich an demselben vorbeizudrücken, indem man sich durch Conjectur gestattet, den Peplos wenigstens zuerst in den Parthenon tragen zu lassen. Petersen glaubt sogar dargethan zu haben, *dass der Peplos, mit dem später, gewiss nicht gleich am Feste der grossen Panathenäen, das Bild der Polias bekleidet wurde, von der Procession zuerst in den Parthenon getragen werden konnte.* [1]) Allein ich kann diesen Nachweis nicht anerkennen; die angeführte Stelle aus Lactantius (divin. inst. II, 4) nennt ganz allgemein simulacra. ipsa et effigies deorum Polycleti et Euphranoris et Phidiae manu ex auro et ebore perfectas; ihnen bringe man unnütze Opferspenden dar, his peplos et indumenta pretiosa, quibus usus velaminis nullus est. Wenn Petersen die Stelle für die Parthenos des Pheidias ausbeuten wollte, dann hätte er richtiger Weise folgern müssen, die Stelle beweise, dass der Parthenos der Peplos bestimmt gewesen sei, und nicht, sie beweise, der Peplos sei zunächst in den Parthenon gebracht worden. Doch die Stelle beweist in unserer Angelegenheit überhaupt nichts; Lactantius führt eben nur in allgemeinen Zügen Götterbilder überhaupt und kostbare insbesondere an und weist auf die Thorheit hin, solchen leblosen Bildern Dinge darzubringen, von denen sie keinen Genuss noch Gebrauch hätten.

---

[1]) a. a. O. S. 303 f., S. 35 f.

Doch was braucht man darauf hinzuweisen, dass der Peploszug und seine Uebergabe sich nicht zu einer Darstellung am Friese des Parthenon eignete, da derselbe nicht der Parthenos, sondern der Polias galt? Darf denn Pheidias nicht den Anspruch erheben, dass wir ihm sein Kunstwerk durch unsere eigensinnige, voreingenommene Interpretationsweise nicht geradezu verschneiden und es als ein kleinliches Flickwerk hinstellen, dem jeder Zusammenhang fehlt? Die ganze Composition wird ja durch unsere Peplosgeschichte nur ein schöner Unsinn! — Wir überblicken den ganzen Zug von der Spitze bis zu seinem Ende ohne Unterbrechung; keine Erwähnung, dass diese Gruppe noch unten in der Stadt, jene vor dem Aufgange zur Burg, eine andere auf der Akropolis sich befinde; der ganze Zug ist in ununterbrochenem Zusammenhang der einzelnen Abtheilungen und ihrer Glieder. In welcher Abtheilung also befindet sich das Processionsschiff, an dem der Peplos segelartig aufgespannt war? Denn was auf dem Friese geschildert ist, soll doch der ganze Zug, nicht etwa erst der Zug sein nach seinem Aufbruche von der Stelle, wo das Schiff zurückgelassen wurde?[1]) — Doch das Schiff ist nicht zu finden! Wie sollte es aber auch, wird eingeworfen; ist ja doch der Peplos schon abgenommen und in den Tempel getragen, ein Zeichen, dass das Schiff mit seinem Peplos ehedem an der Spitze des Zuges sich bewegt haben und irgendwo zurückgelassen worden sein muss; und mit Recht hat es der Künstler nicht an der Spitze dargestellt, weil wir hier auf der Akropolis uns befinden, bis wohin, wenigstens für gewöhnlich, das Schiff nicht gelangt ist, so dass es wohl der Knabe, der es eben überreicht, eine Zeit lang (wie einen Knäuel Wäsche!) auf dem Rücken oder an den Armen oder auch unter dem Arme getragen haben wird.

O ihr Männer von Athen, ihr seid ja um eueren Peplos betrogen! Die Spitze des Zuges ist eben erst in Ruhe gekommen, Alles bewegt sich noch gegen den Tempel, und da haben sie schon, ohne euch nur abzuwarten, den Peplos in das Heiligthum geschleppt; das, worin der ganze Zug gipfelt, ist schon verschwunden, bevor nur der kleinste Theil der Procession an Ort und

---

[1]) S. Michaelis a. a. O. S. 213.

Stelle angekommen ist! Welcher Widerspruch gegen die religiöse Bedeutung der ganzen Procession, gegen eine Weihegabe des ganzen Volks, die man sich nur unter heiligen Ceremonien vor versammeltem Volke dargebracht denken kann[1]); welch ein Hohn auf den ganzen Zug und seine Composition! Schaut nur die Männer des Westfrieses! Auch sie wollen noch an dem Zuge theilnehmen, die Thoren, die nicht wissen, dass der Peplos oben auf der Akropolis schon wohl geborgen ist. Was wollen sie denn noch, wenn der heilige Act vorüber ist? Verdriesst es aber nicht auch euch, ihr anderen Bürger zu Pferd und zu Wagen, die ihr dem Heiligthume schon nahe seid, dass man euch nicht vollends abwartet?

Und das nennen wir eine vernünftige Composition? Was reitet und fährt, geht und bewegt sich denn der Zug noch, wenn bei seiner Ankunft an Ort und Stelle Alles vorüber ist, wenn hier Alles schon abgemacht wird, wozu dort ein grosser Theil sich noch rüstet, der grösste aber noch nicht angekommen ist? Die eben erst sich vorbereiten zur Theilnahme am Zuge, bekommen ja den Peplos nicht einmal zu sehen! Man spricht so gerne von der Weisheit des Pheidias, die er in diesem Werke offenbare: wahrlich eine eigenthümliche Weisheit, die wir hier gewahren! Ich hätte es vorgezogen, lieber den ganzen Zug in Ruhe zu sehen, als eine ähnliche Weisheit. Denn wie kann man eine Anordnung weise nennen, nach welcher Dasjenige, zur Theilnahme woran ein grosser Theil von Personen eines zusammenhängenden ununterbrochenen Bildwerks sich erst herrichtet, bereits vor sich gegangen ist? Das ist doch viel eher künstlerischer Unsinn, als Weisheit!

Gehen wir einmal den ganzen Fries ab, an der Westseite, wohin wir zuerst gelangen, beginnend. Da sehen wir Reiter in zerlegten Gruppen theils schon aufgesessen, zum Theil erst im Begriffe aufzusitzen, die Pferde aufzuzäumen, oder sich selbst herzurichten. Was wollen sie, wohin geht der festliche Ritt? ist die nächste Frage. — Wir biegen auf die Nordseite um; noch finden wir eine Gruppe von solchen, die sich vorbereiten, aber sie bildet nur den Uebergang zu der dichter gedrängten Reihe, in welcher die

---

[1]) Vgl. Brunn, Bildw. d. Parth. S. 42; Bötticher, Zophorus S. 67.

Reiter, die wir weiter treffen, dahinsprengen; immer stärker, um musikalisch zu reden, schwillt der Ton an, immer höher heben sich die Rosse, immer dichter werden die Massen; es folgen Ruhepunkte (N. F. 111), und von Neuem wächst die Bewegung[1]) bis zu einem gewissen Gipfelpunkt, von wo sie melodisch wieder hinab sich senkt; abermals ein Ruhepunkt (N. F. 88, 89), und bald mässigt sich die Bewegung, wird die Reihe wieder lichter. Nun wohin, ihr Ritter, in euerem Festschmuck? — Doch da stossen wir auf ein Gespann, noch ist es nicht zur Abfahrt fertig, aber mehr und mehr Gespanne sehen wir, die schon feurigen Galoppes dahin sprengen, der Männerschaar zur Gefahr, die vor den Gespannen dahin wallt. Doch wohin geht denn dieser festliche Aufzug der glänzenden attischen Bürgerschaft, noch immer haben wir es nicht erfahren? — Auch einen Musikchor finden wir! — Weiter aber schreiten Jünglinge mit gefüllten Hydrien, andere mit Wannen[2]), zuletzt solche mit hohen, langflockigen Schafen und tadellosen Kühen.

Also ein Opferfest ist es, was hier begangen wird, und Alles wallt und zieht in festlichem Aufzuge zum Tempel der Parthenos, wo das Opfer vollbracht werden soll! Dort von den Jungfrauen an der Spitze, welche die heiligen Opfergeräthe tragen, sind die ersten schon vor dem Tempel angekommen, und Männer haben sich ihnen genähert, gewiss mit der Opferbesorgung beauftragt (O. F. 48, 49, 52). Andere Männer aber stehen ruhig plaudernd in Gruppen. Sie können das wohl; denn bis alle Festtheilnehmer hier (an der Ostfronte) vor dem Tempel angelangt sein werden, bis jene Nachzügler des Westfrieses, die zum Theil noch nicht einmal aufgesessen sind, hier an Ort und Stelle sein werden, wird noch einige Zeit verstreichen; indessen können die schon Angekommenen nach ächt attischer Gewohnheit noch eine kleine Unterhaltung zusammen pflegen[3]). Ist aber alles Volk versammelt, dann beginnt

[1]) Was den rhythmischen Bau betrifft, misst sich, wie schon oben mehrfach angedeutet, das Werk mit jedem dramatischen Chor, und ist das Gute, was bis jetzt darüber schon gesagt worden ist, noch immer zu allgemein ästhetisierend; der Bau lässt sich so handgreiflich darlegen, wie der einer Poesie.

[2]) Ueber die Bestimmung der Hydrien und σκάφη s. Michaelis a. a. O. S. 243.

[3]) Man hat nicht den geringsten Anhaltspunkt zu der Annahme, diese Männer seien keine Theilnehmer des Zuges gewesen; sie sind nur vor den Jungfrauen an-

die heilige Ceremonie, wird das Opfer im Namen des Volkes [1]) der Göttin dargebracht.

Doch ich gewahre zwar die verschiedensten heiligen Geräthe, bemerke die zum Opfer nöthigen flüssigen und trockenen Spenden, sehe die herrlichen Opferthiere, allein wer vollbringt denn das Opfer? Die Darstellung am Ostfries schildert doch die Leute an Ort und Stelle, also vor dem Tempel angekommen; zwar ist noch nicht alles Volk beisammen, zwar geht die Bewegung noch durch den grössten Theil des Zuges hindurch, ja dort hinten haben sie noch nicht einmal Anschluss gewonnen, allein trifft denn Niemand eine Vorbereitung hier an der Spitze, sehen wir denn keinen Priester oder eine Priesterin, die Anstalt machten, die heilige Handlung nach Ankunft Aller zu vollziehen?

Gewiss, dort in der Mitte des Volkes, das schon auf beiden Seiten Halt gemacht hat, durch einen Zwischenraum von der Menge getrennt, dort steht die Priesterin und der Priester. Eben lässt sie die dienenden Mädchen, die ihr mit Stühlen zum Sitzen für sie und den Priester gefolgt sind, dieselben niedersetzen; der Priester aber hat sein Obergewand schon abgelegt und überlässt es einem dienenden Knaben. Alsbald werden sie ihm den Korb dort (49) bringen, den die beiden Jungfrauen (50, 51) getragen haben; in ihm befindet sich die heilige Gerste und das Opfermesser (*τὸ κανοῦν πάρεστ' ὀλὰς ἔχον καὶ στέμμα καὶ μάχαιραν*, Aristoph. Fried. 948).

In dem freien Raume aber zwischen dem versammelten Volke und der Priesterschaft, da haben die Götter unsichtbar Platz genommen und freuen sich über die Opfergaben, die ihnen entgegengebracht werden, und ihres frommen, schönheitglänzenden Volkes; selbst sind sie gekommen, ihren Antheil an der Opfermahlzeit entgegenzunehmen (Il. I, 423, 424, XXIII, 205—208).

---

gekommen, waren die ersten am Platz. Brunn, Bildw. d. Parth. S. 43: *Die Männer zunächst den Göttern sind nicht, wie man gemeint hat, Theilnehmer des Zuges, die bereits am Ziele angelangt sind. Als solche würden sie nicht nur einen Stillstand in die äussere Handlung bringen, sondern auch einen Stillstand in der Phantasie des Beschauers bewirken. Denn was soll geschehen, wenn die anderen Theile des Zuges herankommen?* — Es soll das Opfer dargebracht werden! — Man kann sich übrigens im Interesse des Künstlers nur freuen über ähnliche schöne Fragen, auf die sich so bestimmt antworten lässt.

[1]) Vgl. Brunn a. a. O. S. 43.

Das Opfer ist also erst in Vorbereitung (*θυσια ετι μέλλουσα*) [1]), und Keiner der Festtheilnehmer wird dasselbe versäumen, wie gar viele, wenn man die übliche Interpretation gelten liesse, den Peplosaufzug versäumen würden, fast alle die Uebergabe und Weihe desselben an die Göttin.

Wir haben nun den ganzen Zug der West- und Nordseite abgeschritten und dadurch erkannt, mit welch zwingender Nothwendigkeit in der Mittelgruppe, dem Centrum des Ganzen, nichts anderes dargestellt sein kann, als wirklich dargestellt ist. Die Schilderung, welche Pheidias entworfen hat, spricht so klar und verständlich, dass jeder Zweifel verstummen muss oder schwerlich verdient, gehört zu werden. Im ersten Theile, den wir von Westen kommend treffen, spricht sich zunächst nur der allgemeine Gedanke aus, festlicher Aufzug (*πομπή*) zu Ross, zu Wagen, zu Fuss, nach einem Ziele [2]); in der zweiten, dem Centrum näheren Abtheilung, welche mit ihrer Spitze schon angekommen ist, drückt sich der Zweck des Zuges aus in den Geräthen, den Thieren, den Schaffen und Hydrien: ein Opfer soll gebracht werden; die Centralgruppe schliesslich enthält die Priesterin und den Priester, die vor dem Tempel Halt gemacht haben und in Vorbereitung sind für das Opfer; ist Alles versammelt, kann dasselbe beginnen.

So steht die Composition sowohl im Grundgedanken als in den Einzelpartien richtig und verständig entworfen da und der ganze Zug von dem ersten Ritter hinten bis zur Priesterin vorne im klarsten, sowohl äusseren als geistigen Zusammenhang, während jene geschraubte Peplosidee nichts anderes ist als eine Verleumdung des Pheidias, ein Hohn auf die Athener, die zum Peplos zu spät kommen und nur noch das Opfer erwischen, eine Lösung des Zusammenhangs des Zuges, aus dem das Processionsschiff entfernt worden wäre. Und da soll man noch des Pheidias Weisheit bewundern! Nein, moderne Super-

---

[1]) Vgl. Paus. V, 10, 2.

[2]) Dies ist der einzige, aber auch absolut zwingende Grund, wesshalb Pheidias seine Darstellung auf der Westseite nicht nach zwei Seiten hat aus einander gehen lassen, sondern den Beginn an eine Ecke verlegen musste; dass er zur Trennung nicht die N.-W.-Ecke, sondern die abgelegnere S.-W.-Ecke zu wählen hatte, bedarf keiner Erörterung. Nur an der Ostseite sieht man zwei Züge: allein dort verhalten sie sich eben concentrisch!

weisheit war es, die jene Interpretation erfunden und sich für Pheidiasisch ausgegeben hat[1]).

Die Priesterin vollzieht das Schlachtopfer nicht, sondern der Priester, der zu diesem Zwecke seines Obergewandes sich entledigt hat und es zusammengelegt dem Knaben zur Aufbewahrung übergibt[2]).

Dass das Gewand ein Himation ist, zeigt die Form sowie die Krempe desselben, die genau mit denen der anderen getragenen Himatia übereinstimmt, worauf oft mit fast bewundernswerther Naivität hingewiesen worden ist, ohne dadurch Zweifel zu erhalten, ob denn auch der mit Bildern gezierte Peplos der Athena dieselbe Krempe gehabt habe. Dieses Himation aber kann kein anderes als das des Priesters sein. Brunn's Entdeckung, dass unser Priester merkwürdiger Weise nur einen Chiton trage, also nur halb, nicht vollständig bekleidet sei und desshalb das Himation ihm gehören müsse, anzweifeln, heisst jede Methode vernichten. Denn wenn wir nicht mehr glauben dürfen, was ein Bildwerk greifbar zeigt, nämlich dass dieser Mann hier, wenn er auffallender Weise nur einen Chiton trägt, aber ein Himation in der Hand hat, sein eigenes Himation in der Hand halten wird, sondern wenn man vielmehr glauben soll, dass dieses Kleid statt für ihn, für eine andere Person bestimmt sei, dann mögen sich die Kunsterklärer schlafen legen und nie ein Bildwerk mehr zu erläutern unternehmen, es müsste denn durch Inschrift gedeutet sein.

---

[1]) Dass meine Auffassung der Friescomposition auf solche Weise mit der von Brunn zusammenfällt, obschon wir im Einzelnen und besonders hinsichtlich der Mittelgruppe nicht übereinstimmen, erkennnt Jedermann. — Am klarsten hat jedenfalls ein Mann die Bedeutung der Mittelgruppe durchschaut, auch ohne sie so präcis zu fassen, wie ich es thue: Friederichs, Baust. S. 173: „*Mir scheint es am wahrscheinlichsten, dass die beiden Stühle keinen anderen Zweck haben, als diesen, der Frau neben den Mädchen und dem Mann neben dem Knaben Sitze zu verschaffen und dass die correspondirende Scene der angeblichen Peplosüberreichung auch etwas Analoges bedeuten muss, dass aber mit dieser äusserlich bedeutungslosen Handlung ein für das Ganze wichtiger Moment indicirt werde.*“ — Bestimmter liess sich der Vorgang, ohne ihn zu nennen, gar nicht bezeichnen.

[2]) Vgl. den Knaben mit Gewand und Schuhen auf der Ficoroni'schen Ciste. Vgl. a. W. F. 24, N. F. 134.

Doch hat nicht Conze die Brunn'sche Entdeckung entkräftet, indem er auf ein attisches Grabrelief (Heydemann, Marm. Bildw. Nr. 475 S. 180; Pervanoglu, Grabst. S. 25, Nr. 28) hinweist, das *den Verstorbenen in demselben langen, ungegürteten, kurzärmlichen Chiton, auch ohne Mantel, ganz wie die Figur des Parthenonfrieses, zeigt; in der Hand hält er ein Messer. Dieses Attribut, zusammen mit der allerdings später in Attika nicht alltäglichen, alterthümlichen Tracht, bezeichnet gewiss den Priester und bestätigt die gleiche Deutung für jene Figur 34 im östlichen Parthenonfriese* [1]).

Dieser Hinweis bestätigt vielmehr die Richtigkeit der Wahrnehmung Brunn's insoweit, dass das von dem Priester gehaltene Himation sein eigenes sei; nur darf der Priester nicht, wie schon oben als unmöglich erwiesen wurde, dahin interpretiert werden, dass er mit dem Himation sich vollends bekleiden wolle, wozu der Beginn der Entblätterung oder Auflösung des Gewandes dargestellt sein müsste, die Gegenwart des Knaben aber und die Bewegung seiner Hände ganz unnütz wäre, sondern dass er es ausgezogen und zusammengeschlagen hat, um es dem Knaben zur Aufbewahrung zu überlassen.

Das ist aber bei Leibe nicht eine gewöhnliche Auskleidescene, es ist vielmehr eine höchst bedeutsame Scene: sie bezeichnet, dass sich der Priester fertig macht, die heilige Function, die ihm obliegt, zu beginnen, nämlich das Schlachtopfer. Dazu kann er des Himations nicht allein gerathen, im Gegentheil, es ist ihm hinderlich: Er wird es am zweckmässigsten ablegen, wenn er noch einen Chiton trägt; ist es aber das einzige Gewandstück, das er am Leibe hat, dann wird er es wenigstens so umwerfen, dass es ihm die freie Bewegung der Arme nicht behindert, oder am besten einen Knoten schlingen. Daher sehen wir bei Opferscenen [2]) den Priester regelmässig mit von Gewand entblösster rechter Flanke (vgl. auch Medeia mit dem Messer in der Hand den Töchtern des Pelias Muth zusprechend, Millin, G. M. CXVI, 425), das Himation aber meist zweckentsprechend um den Leib geknotet. Vergleichen wir schliesslich den

1) Ztschr. f. öst. Gymn. 1873, S. 443.

2) Vgl. Gerhard, arch. Ztg. 1845 pl. XXXV, XXXVI; A. V. III, 155, 1, 2; Él. cér. II, 105—108; Mon. d. Inst. VIIII, tav. LIII; man beachte besonders auch die Opferknaben.

Priester des Parthenonfrieses mit dem von Conze beigezogenen Relief, so gewinnen wir die erwünschteste Bestätigung für unsere Deutung. Hier im Friese gibt der Priester, wie Christus im Evangelium sein Obergewand ablegt um den Jüngern die Füsse zu waschen, das abgelegte Obergewand weg[1]), zum Zeichen, dass er seine Function, bei der ihm dasselbe hinderlich ist, beginnen will; gerade der Korb aber, der das Opfermesser enthält, ist es, welcher den Jungfrauen, die schon angekommen sind, eben abgenommen worden ist, um vor den Priester zur Benutzung getragen zu werden, und so steht die einzige charakteristische und wohl erkannte Thätigkeit an der Spitze der geräthtragenden Jungfrauen im engsten Zusammenhange mit der Charakterscene der Mittelgruppe: dort jenes Grabrelief aber zeigt einen Priester mit dem Opfermesser in der Hand, also in Function und demnach gekennzeichnet durch das Gewand, in dem er dieselbe vollzieht, nämlich im blossen Chiton nach abgelegtem Himation[2]).

Auch hier wieder haben wir Anlass, des Künstlers Gewandtheit zu erkennen, selbst das scheinbar Schwierigste auf die präciseste Weise zum Ausdrucke zu bringen. Wie selbstverständlich mag es Pheidias erschienen sein, die Zurichtung zu einem Opfer von Seite des Priesters durch das Ablegen des Obergewandes darzustellen, eine Scene, die er sowohl wie alle Athener bei jedem Schlachtopfer wieder vor Augen hatten, und die sich auch aus künstlerischen Gründen besonders empfahl? Der Act fällt nämlich vor allem deutlich in die Augen und gibt zugleich Gelegenheit zu einem dramatischen Motiv. Jedes Greifen nach irgend einem zum Opfer nöthigen Geräthe u. dgl. wäre dagegen unbedeutend und unfruchtbar gewesen.

---

[1]) Ev. Jo. XIII, 4: καὶ τίθησι τὰ ἱμάτια.

[2]) Auf dem in Berlin befindlichen Relief (Michaelis a. a. O. Taf. 15, 7), wo doch am wahrscheinlichsten eine männliche Figur zu erkennen ist, trägt der durch Tempelschlüssel gekennzeichnete Priester Chiton mit Himation, da er nicht in Function ist. Den Chiton für die vollständige Kleidung eines Priesters zu nehmen, ist schon desshalb unstatthaft, weil für Priester eine besonders ehrwürdige (ἱεροπρεπής, σεμνός) Kleidung bezeugt ist, vgl. Athen. I, 39. Die *nicht alltägliche, alterthümliche* Tracht des Chiton neben dem Himation ist es, was den Priester kennzeichnet vor den anderen Athenern des Zuges, die nur das Himation tragen.

So verhält es sich mit dem sogenannten Peplos! Schwerlich hat Pheidias geahnt, dass einst eine Generation kommen werde, die desshalb sein Werk so gründlich missverstehen und so eigensinnig sich jeder besseren Erkenntniss verschliessen werde.

Die beiden Stühle [1]), welche von den Mädchen auf dem Kopfe getragen werden, können, wie Friederichs am wahrscheinlichsten fand und auch Brunn, nur für die Priesterin und den Priester bestimmt sein. Immer sind Stühle zum Sitzen. Sehen wir hier welche getragen, so ist keine andere Annahme gestattet, als dass sie den Zweck haben, von Jemand benützt zu werden. Was wir im Festzuge an Geräthen gewahren, dient zum Gebrauche bei dem Opfer, Nichts wird bloss zur *Schau* mitgeschleppt; was aber am wenigsten sich zu solcher Schau eignen würde, wären wohl diese zwei einfachen Stühle.

Fragen wir nun, wem zur Benützung dieselben getragen werden, so sind nur zwei Möglichkeiten: entweder gehören sie den beiden Mädchen selber, die sie auf ihrem Haupte tragen, oder der Priesterin und dem Priester; denn dass die Personen, für welche sie bestimmt sind, nicht aussen im Zuge, sondern nur hier gesucht werden können — ein nicht dargestelltes Drittes aber gehört in das Bereich phantastischer Conjecturenmacherei — ist selbstverständlich. Petersen, von dem richtigen Gedanken ausgehend, dass, wenn rechts die Peplosübergabe dargestellt sei, links ein entsprechend heiliger Act vor sich gehen müsse, sucht für die beiden Mädchen den Namen der Arrhephoren, edelgeborene Mädchen im Alter von 7—12 Jahren, die mit der Herstellung des Peplos betraut waren und einige Zeit bei dem Tempel der Polias auf der Akropolis lebten (s. Michaelis a. a. O. Anhang II, Zeugn. 171—174; Paus. I, 37, 4), wieder zu begründen und spricht dabei die Ansicht aus, die Stühle, welche sie auf dem Kopfe trügen, seien ihnen selbst gehörig; es wird auf den Brauch des Lebens hingewiesen, wornach dem eintretenden Gast ein Stuhl zum Sitzen angeboten wurde, ein Brauch, der auch wirklich öfter in Bildwerken sich dargestellt findet; *den Sterblichen aber, welche dem Gotte zu dienen für eine Zeit in dessen Haus einziehen,*

[1]) Dass es Stühle sind, ist jetzt zweifellos dargethan, s. Michaelis a. a. O. S. 255 f.

kann nicht der Gott einen Sitz anbieten; sehen wir nun die Arrephoren, eine jede mit einem Stuhl und Schemel in das Heiligthum einziehen, so ist damit einfach genug der Einzug zu jenem Aufenthalt dargestellt! So einfach, dass ihn ohne Commentar Niemand versteht und, wenn er den Commentar gehört, nicht glaubt! Dem Gast biete ich einen Stuhl. Warum? Damit er sich darauf setze. Die Arrhephoren ziehen in den Tempel, — es ist geradezu verzweifelt, dass man auch da wieder erst Parthenon, dann Poliastempel annehmen soll — und tragen Stühle. Warum? Um dadurch anzudeuten, dass sie eine Zeit lang bei der Göttin leben werden. Wie können Stühle das jemals bedeuten? Einfach genug, man setzt sich ja auf Stühle! Nein, nein, das nenne ich gründlich verwickelt.

Nun die Stühle sind nicht für die Mädchen, wie sich denken lässt; wären die Mädchen edelgeboren, wie schlecht würde es ihnen anstehen, ihre Stühle selbst auf dem Haupte zu tragen, statt sie sich von Dienerinnen nachtragen zu lassen, von *διφροφόροι*, welche für Festaufzüge als die Begleiterinnen edelgeborener Mädchen bezeugt sind.

Einfach verfahren wir dagegen, wenn wir die dargestellten Mädchen auch wirklich für die nehmen, für welche sie die Darstellung ausgibt; Stühle tragende Mädchen sind eben *διφροφόροι*, und wir haben uns nur zu fragen, zu welchen Personen diese *διφροφόροι* gehören. Darauf aber gibt der Fries eine untrügliche Antwort: für Priesterin und Priester. Und damit kein Zweifel aufkomme, damit nicht geglaubt werden könne, die Stühle seien für die Mädchen selbst, oder seien anderswohin bestimmt, so ist es die Priesterin, welche ihre Hände an den ersten Stuhl legt, zum Zeichen, dass sie dieselben niedergesetzt und hier am Platze haben will. Der für die Darstellung gewählte Moment bezeichnet also, dass die Priesterin aus dem Zuge auf dem Opferplatze angekommen ist. Auch der Priester ist schon da; aber Pheidias hat sich gehütet, denselben Gedanken zweimal neben einander auf genau entsprechende Art, im gleichen Augenblicke gefasst, auszudrücken: einen Moment voraus der Zeit nach ist der Priester aufgefasst, schon beschäftigt, sein Gewand wegzulegen. Und mit unglaublichem Raffinement spiegelt sich dieses Verhältniss der Central-

gruppe auch in den beiden Flügeln wieder; links bekümmert sich Niemand um Vorbereitungen, rechts aber zeigt sich Rührigkeit: ein Mann (49) hält bereits den Opferkorb, ein anderer (52) gibt offenbar bestimmte Anleitungen, ein dritter (48) bewegt sich gegen die παρθένοι, ein vierter (47) gibt ein Zeichen gegen die Mitte, das wir nicht zu interpretieren wissen, das aber wegen der starken Erhebung des Armes und der drastischen in die Ferne gehenden Bewegung gewiss nicht einem der vier in Gruppe plaudernden Männer gelten kann.

Von den fünf Figuren der Mittelgruppe bildet die Priesterin die Mitte, den Schlussstein des ganzen Festzuges, sowohl des linken als des rechten Flügels, und weist dadurch auf den innigen, unzertrennlichen Zusammenhang der Mittelgruppe mit dem Zuge selbst [1]) auf das Bestimmteste hin. Wird aber die Mittelgruppe herausgenommen und, wie man fast allgemein annimmt, in den Tempel verlegt, so hört der Zusammenhang der beiden Züge auf, die *Schleife* ist abgeknüpft.

Der Beschauer kann den Anblick der Mittelgruppe nicht entbehren; er muss sehen und erfahren, was geschehen wird, wenn alle Festtheilnehmer angekommen sind. Das gab dem Künstler nothwendig den Vorwurf, den Inhalt der Mittelgruppe an die Hand. Warum aber soll denn diese nothwendige Schlussscene des Ganzen im Tempel vor sich gehen und dadurch den Zusammenhang wieder autheben? Sonst gebraucht die griechische Kunst zur Andeutung verschiedenen Lokals gewisse äussere Hilfsmittel; zur Andeutung des Tempels z. B. eigneten sich zwei Säulen, die auch sonst in Bildwerken zur Bezeichnung eines Gebäudes benutzt werden. Damit aber dass man sagt, der Künstler habe verzichtet auf jede äussere Andeutung des Lokals, ist nichts bewiesen. Ob die Ritter des Zuges eben an dem Markte oder an diesem oder jenem Tempel vorbeireiten, ist gleichgültig; wenn aber der Künstler seine Mittelgruppe in den Tempel verlegt haben wollte, dann durfte er nicht auf äussere Andeutung verzichten, wenn er verstanden sein wollte. Denn

---

[1]) Richtig von Michaelis (S. 222) und Petersen (S. 244) erkannt, nur ohne die daraus zu ziehenden Consequenzen.

dass die Mittelgruppe von den sitzenden Gottheiten eingeschlossen wird, deutet nicht auf ein verschiedenes Lokal, da die Götter unsichtbar gedacht sind. Zwischen der Mittelgruppe und dem Volke ist also eigentlich nur ein freier Raum und ein solcher war dem Künstler für seine Darstellung absolut nothwendig. Nicht im unmittelbaren Anschlusse an das Volk konnte er die Priestergruppe darstellen; sie musste hervorgehoben, also abgesondert werden: Aus dem Zuge müssen Priester und Priesterin vorgetreten sein, gefolgt von ihrer Dienerschaft, um im Namen des Volkes den heiligen Act zu beginnen.

Dies, was künstlerisch für Pheidias unumgänglich war, hat ihm gewiss auch die Wirklichkeit des Lebens vorgeschrieben. Er aber benutzte den dadurch sich ergebenden freien Raum, um dort die Götter in 2 Reihen niederzusetzen, die erfreut die Festgaben für sich herannahen sehen. Es muss eine Stunde hoher Befriedigung für den Meister gewesen sein, da sich in seiner Phantasie die Vorstellung entwickelte, auf solche Weise Priester und Priesterin von dem Volke zu isolieren![1])

Allein wenden denn nicht die Götter dem Opfer den Rücken? Nein, nur dem Priester und der Priesterin, die übrigens nicht im Rücken von Zeus und Athena gedacht werden dürfen, sondern zwischen, inmitten dieser beiden Hauptgottheiten, und überhaupt noch nicht opfern; den Opfergaben aber, die ihnen von beiden Seiten zugebracht werden, haben sich die Götter entgegengewandt. Was folgt, ist dem denkenden Beschauer überlassen: Die Opferthiere werden vorgeführt in die Mitte beider Götterreihen, wo wir den Altar zu denken haben; Priesterin und Priester treten hinan, jene, wie man nach der Composition, deren Schlussstein sie bildet, urtheilen muss, um die Hauptceremonien vorzunehmen und die Gebete zu verrichten, dieser die Thiere zu schlachten, zu zerschneiden, und das Opfer auf dem Brandaltare gegen den Himmel aufdampfen zu lassen.

[1]) Warum hat Pheidias den Altar nicht dargestellt? — Warum nicht den Tempel, vor dem der Zug angekommen? kann ich mit demselben Rechte fragen. — Tempel und Altar sieht der Beschauer in Wirklichkeit vor sich, aber nicht das Opferfest, mit dem der Künstler die Halle geschmückt und belebt hat; dieses allein also war darzustellen nöthig; auf welchen Tempel aber es sich bezieht und an welchem Altare die Thiere geschlachtet werden, zeigt das Lokal, wo die Darstellung angebracht war.

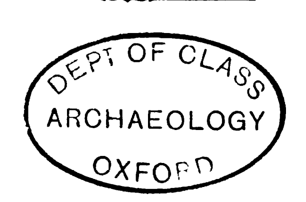
Pheidias konnte nicht anders componieren, als geschehen ist. Es war ihm die Alternative gestellt, entweder auf die Anwesenheit der Götter zu verzichten, oder genau an derselben Stelle und in derselben Umgebung die Priestergruppe anzubringen, wo wir sie angebracht sehen. Nur so nämlich gehört sie beiden im Ostfriese gegenüberstehenden Flanken des Festzuges an und verbindet sie zu einem Ganzen. Verzichtete er aber auf die Darstellung der Götter, so hatte er dennoch die Priestergruppe als eine gesonderte erscheinen zu lassen, also einen grösseren Zwischenraum zu geben, dessen Leere höchstens durch einige weniger hervortretende Nebenfiguren belebt werden durfte. Welch ein genialer Wurf ist es demnach, diesen erforderlichen Zwischenraum durch die Reihen der unsichtbar gedachten Götter zu füllen! So ist die Priestergruppe, wie nothwendig, gesondert von dem Volke, der für die Festtheilnehmer scheinbar leere Raum aber von den Olympiern bevölkert, die gnädig zu den frommen Sterblichen sich herabgelassen haben.

Durch die Verlegung der Centralgruppe in den Tempel, wofür kein anderer Grund vorliegt als Spitzfindigkeit Hand in Hand mit Rathlosigkeit, verschneiden wir also Pheidias das Concept, ohne dass er uns auch nur den geringsten Anlass dazu gibt. Im Gegentheil durch die Haltung der letzten διφροφόρος insbesondere, durch die Diphrophoren und den gewählten Moment in der linken Hälfte der Mittelgruppe überhaupt hat er, während die angekommenen Männer, um die Götter unsichtbar erscheinen zu lassen, dem Centrum den Rücken kehren, den Zusammenhang mit dem Zuge nach links, nach rechts aber durch die Figuren 47, 49, 52 auf's Klarste hervorgehoben. Berauben wir nicht vor den Augen der Nachwelt durch verkehrte Interpretation den grössten Meister seines herrlichsten Einfalls [1])!

Ich leugne also das Panathenäenfest? — Nur den Peploszug, und dadurch wächst Pheidias' Grösse.

---

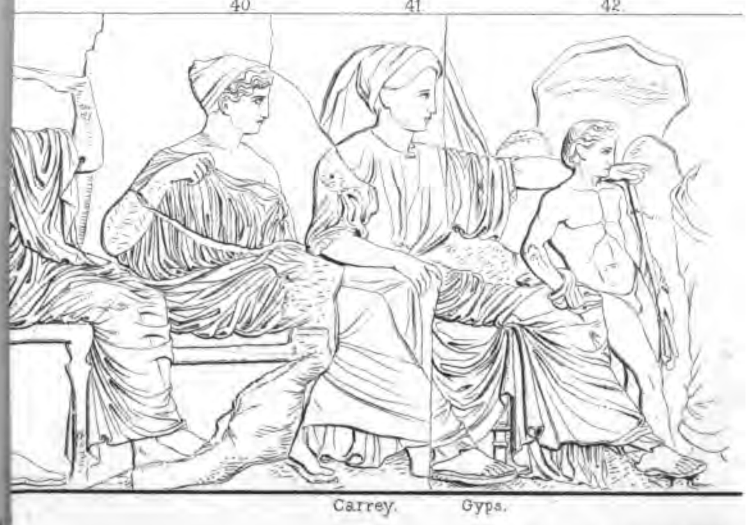
[1]) Genau dasselbe, was am Parthenon- ist am Theseionfries geschehen; dort aber, wo die Conjecturenjagd der Erklärer kein günstiges Feld findet, ist, soweit ich sehe, noch Niemand eingefallen, die von den Göttern eingerahmte Mittelgruppe als einen besonderen Kampf und getrennt von dem anderen anzunehmen. Mit Recht; es ist derselbe Kampf, auf demselben Terrain, die Mittelgruppe enthält nur den Haupthelden und die Entscheidung.



39

London

35



Nach Michaelis'

Lith. J. A. Hofmann, Wür



Berichtigungen.

S. 14 Z. 2 v. o. 331 (st. 351).

S. 25 Z. 5 v. u. εἰρύσσατο (st. εὐρύσσατο).

S. 26 Anm. 2 ist II ausgefallen.

S. 29 Z. 7 v. o. 39 (st. 40).

S. 30 ist die Bemerkung über die Bohrlöcher v. F. 39 und den Blätterstand des Lorbeer aus der Beweisführung zu tilgen.

S. 40, 41 (Demeter mit Haube): Él. cér. III, 52 zweimal citiert; dafür können eintreten: III, 55, 59, 60, 61.

S. 40 Z. 8 v. u. }
S. 49 Z. 9 v. u. } II (st. IV).

S. 44 Z. 4 v. o. θεά † (z. Anzeige d. ausgel. V. 276).

S. 54 Z. 3 v. u. urtheilen (st. ertheilen).

S. 55 Z. 9 v. u. ist nach *so* ausgefallen *wie jene*.

S. 62 l. Z. ἐμόν (statt ἐμον).

